Die

# Ästhetische Idee bei Kant.

Inaugural-Dissertation

zur

## Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät

der

**Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen**

vorgelegt

von

**Wilhelm Vogt**

aus Gütersloh.

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Mai 1906.

**Gütersloh 1906.**

Druck von C. Bertelsmann.

Die

# Ästhetische Idee bei Kant.

---

Inaugural-Dissertation

zur

## Erlangung der Doktorwürde

der hohen philosophischen Fakultät

der

**Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen**

vorgelegt

von

**Wilhelm Vogt**

aus Gütersloh.

Tag der mündlichen Prüfung: 30. Mai 1906.

---

**Gütersloh 1906.**

Druck von C. Bertelsmann.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549827_0053

# Inhalt.

Seite

I. Die Lehre von den ästhetischen Ideen in der „Kritik der Urteilskraft“ . . . . . 7

II. Die Quellen der Lehre von den ästhetischen Ideen . . . . . 49

# Die ästhetische Idee bei Kant.

Die Lehre von den ästhetischen Ideen hat bisher in den Darstellungen der Philosophie Kants, auch in denen, die sich spezifisch mit der Urteilskraft befassen, entweder gar keine oder doch nur eine nebensächliche Beachtung erfahren. Soviel wir sehen, hat O. Schlapp[1]) zum ersten Male die Bedeutung dieses Kapitels besonders hervorgehoben und u. a. sehr wertvolle Angaben für ein historisches Verständnis desselben gegeben. Allein eine erschöpfende Behandlung fehlt. —

Die Lücke auszufüllen ist der Zweck unserer Arbeit.

Sie soll ein Versuch sein, die Meinung des Philosophen die gerade hier durch Unklarheiten der Darstellung im Halbdunkel bleibt, ans Licht zu arbeiten und festzustellen, durch welche geschichtlichen Faktoren sie bedingt ist.

Wir wissen wohl, daß wir damit einen Weg betreten, der leicht in die Irre führen kann. Die Gefahr, zwischen den Zeilen zu lesen, oder gar eigne ästhetische Ansichten in die Ausführungen Kants hineinzuphilosophieren, liegt nahe, und es mag fraglich erscheinen, ob sie sich überhaupt umgehen läßt. Gänzlich kaum. Man wird immer eignes Licht in die dämmerigen Hallen der Urteilskraft mit hineinbringen müssen, um deutlicher sehen zu können. In keinem Werke Kants sind der Anregungen so viel, schiebt und drängt sich die Fülle der Gedanken so sehr ineinander, stehen aber auch die handgreiflichsten Widersprüche so nahe beisammen, wie in der Urteilskraft. Kein Werk ist daher auch so verschieden gewertet und gedeutet worden.

Indessen so hypothetisch das Resultat immer sein mag, das unsre Untersuchung ergibt, es schließt die Berechtigung

[1]) „Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft“ (Göttingen 1901).

einer solchen Arbeit nicht aus, um so weniger, als wir uns gerade hier auf einen Satz unseres Philosophen selbst berufen dürfen, den er gelegentlich[1]) ausspricht: „Es ist gar nichts Ungewöhnliches, sowohl in gemeinem Gespräch, als in Schriften, durch Vergleichung der Gedanken, welche ein Verfasser über seinen Gegenstand äußert, ihn sogar besser zu verstehen, als er sich selbst verstand, indem er seinen Begriff nicht genugsam bestimmte, und dadurch bisweilen seiner eigenen Absicht entgegenredete oder auch dachte."

Wir legen uns zwei Fragen vor:

1. Was versteht Kant unter seinen „ästhetischen Ideen"?

2. Welche historischen Einflüsse sind bei der Konzeption dieser Lehre maßgebend gewesen?

---

[1]) In der Kritik der reinen Vernunft, und zwar in einer Lage, die der unseren nicht unähnlich ist, nämlich bei der Auslegung der Ideenlehre Platos (S. 274). (Die Seitenzahlen beziehen sich hier und fernerhin auf die Kehrbachschen Ausgaben).

# 1. Die Lehre von den ästhetischen Ideen in der Kritik der Urteilskraft.

Das Kapitel von den ästhetischen Ideen bildet den Kern der Genielehre. Wir werden demnach gut tun, von hier auszugehen.

Genie ist nach Kant das Vermögen, Gegenstände der schönen Kunst hervorzubringen. Es gibt kein wissenschaftliches Genie. Genie ist Talent, Naturgabe, ein angeborenes, produktives Vermögen des Künstlers und als solches selbst ein Stück schöpferischer Natur. Der geniale Mensch wirkt wie die Natur, originell, lediglich aus sich selbst, er ahmt nicht nach. Er arbeitet nicht nach einer überkommenen Regel (Genie kann nicht erlernt, nicht demonstriert werden), aber er schafft selbst eine neue, d. h. er weckt Nacheiferung durch das Werk, das er hervorbringt und das der Mit- und Nachwelt zum Muster dient. So ist Genie die „angeborene Gemütsanlage, durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt“ (174). Das ist sein Wesen. — Allein wie haben wir uns die Wirkungsweise dieser schöpferischen Urkraft psychologisch zu denken? Welche Vermögen des Gemütes sind bei der Produktion eines Kunstwerkes vor allem tätig? Kant antwortet: Einbildungskraft und Verstand. Aus einem bestimmten Verhältnis, einer bestimmten Tätigkeit dieser Kräfte entspringen die beiden Eigenschaften, die zu aller schönen Kunst unbedingt notwendig sind: Geschmack und Geist. Daher ist die schöne Kunst nur als Produkt des Genies möglich (186, 189, 174). Was ist Geschmack, was Geist? — Geschmack ist das Vermögen, Gegenstände als schön zu empfinden und zu beurteilen. Jedes ästhetische Urteil aber, lehrt die Geschmackskritik, beruht auf dem harmonischen Verhältnis der Erkenntniskräfte und unterscheidet sich dadurch vom logischen, in welchem die Ein-

bildungskraft dem Begriffsvermögen subordiniert ist. Indessen der Geschmack oder diese Harmonie der Gemütskräfte (beides bedeutet das gleiche) ist an sich noch kein schöpferisches Tun, sondern ein bloßes Verhältnis oder ein Zustand, der mit Lust empfunden wird. Der Geschmack verhält sich nicht produktiv, sondern rezeptiv, rein beurteilend (180). Der harmonische Zustand von Einbildungskraft und Verstand bedeutet kein schöpferisches Vermögen, kein geniales Erzeugen, aber er ist gleichwohl die notwendige Voraussetzung, die conditio sine qua non (189) des Genies, gewissermaßen der Boden, ohne den kein Tempel gebaut, die Wand, ohne die kein Bild gemalt werden kann. Das eigentliche Wesen des Genies fängt sonach, ohne geschmackswidrig zu werden, erst da an, wo der Geschmack aufhört. Es ist die Kraft, die über das bloße Gleichgewichtsverhältnis der Vernunftvermögen, über ihre Einstimmung hinaus produktiv ist. Produktivität ist Leben. Daher ist Genie lebendige, belebende Kraft, und dieses belebende Element äußert sich in einem über den Zustand der einfachen Harmonie erhöhten, freien Schwung der Erkenntniskräfte. Das bedeutet kein Aufheben des Gleichgewichtsverhältnisses, sondern lediglich eine bedeutsame Verstärkung des ursprünglichen Spiels. Diese produktive, belebende Kraft nennt Kant im Unterschiede vom bloßen Geschmack „Geist". „Geist in ästhetischer Bedeutung heißt das belebende Prinzip im Gemüte. Dasjenige aber, wodurch dieses Prinzip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, das ist ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und von selbst die Kräfte dazu stärkt" (181, 182). Hiernach bedeutet Geist und Genie im letzten Grunde dasselbe. Geist ist schöpferische Kraft. Er ist das Prinzip des lebendigen Schwungs der Erkenntnisvermögen. Daraus ergibt sich, daß sich seine produktive Tätigkeit psychologisch nur durch diese beiden Gemütskräfte selbst vollziehen kann, d. h. Einbildungskraft und Verstand treten in jenes Verhältnis des lebendigen harmonischen Spiels, weil sie sich schöpferisch betätigen. Wir haben uns das, was Kant „Geist" nennt, nicht außerhalb der Gemütskräfte als ein besonderes Vermögen vorzustellen, das sich gegebenenfalls auch vermittelst einer anderen seelischen Funktion äußern könne. Geist oder das belebende Prinzip

im Gemüte ist letzthin nichts anderes, als eine besondere Beschaffenheit von Einbildungskraft und Verstand, gewissermaßen eine Steigerung, eine Erhöhung ihrer Lebenskraft, die ihnen unmittelbar von der Natur zuteil wird. Diese Lebenskraft aber ist schöpferisch und sie offenbart sich in der Darstellung ästhetischer Ideen. „Nun behaupte ich," sagt Kant, „das [belebende] Prinzip [der Geist] sei nichts anderes als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen" (182). Demnach beruht das Wesen des Genies psychologisch auf dem lebendigen harmonischen Spiel von Einbildungskraft und Verstand, das sich durch die Darstellung ästhetischer Ideen kundgibt. Kurz: „Genie ist das Vermögen ästhetischer Ideen" (219). Dadurch leuchtet die Bedeutung der ästhetischen Ideen für die Lehre vom Genie unmittelbar ein. — Was ist denn nun eine ästhetische Idee?

Um uns den Terminus in seiner umfassenden Bedeutung klar zu machen, ist es geboten weiter auszuholen.

Genie ist das Talent zur schönen Kunst. Es gibt auch eine mechanische Kunst, allein sie hat nur das Ziel, einen Gegenstand, den sie als möglich erkannt hat, wirklich zu machen (171). Der Künstler hingegen verfolgt den Zweck, einen Gegenstand schön darzustellen. Daher ist nach Kant „Kunstschönheit die schöne Darstellung[1]) von einem Dinge" (178) und die Schönheit das Merkmal eines Kunsterzeugnisses. Der Begriff der „Schönheit" ist in der Kritik des Geschmacks eingehend definiert. Schön ist ein Ding, wenn es durch seine bloße Form oder, was dasselbe ist, in der reinen Vorstellung (Betrachtung) ohne Interesse und ohne einen Begriff (Zweck) gefällt. Kant sieht die reine Schönheit nur in der Form eines Gegenstandes, in der harmonischen Zusammenstimmung der einzelnen Teile zu einem Ganzen (ohne Rücksicht auf das, was es sein soll) (74). Nicht der seelische Gehalt, nicht das, was das Ding darstellt, nicht der äußere Reiz, die Farbe, der

[1]) Vgl. Schlapp S. 329, Anm. — Kant sagt „Vorstellung". Daß aber dieser Ausdruck gleichbedeutend ist mit „Darstellung", geht schon aus dem Zusammenhang hervor. Kant stellt die Naturschönheit als schönes Ding der Kunstschönheit als schöner „Vorstellung" von einem Ding gegenüber. Dürfte man diesen Ausdruck im gewöhnlichen Sinne verstehen, so wäre der Unterschied zwischen beiden offenbar wieder aufgehoben, oder die Naturschönheit müßte ein „nicht vorgestelltes Ding" sein.

Klang, sondern allein der Zusammenschluß des Mannigfaltigen zu einer Einheit, die Komposition und die Zeichnung (71) machen die eigentliche Schönheit eines Gegenstandes aus. Nur die formale Schönheit ist rein und frei, denn das Wohlgefallen, das sie in uns hervorruft, ist unabhängig von jedem persönlichen Interesse und jedem Zweck, der außerhalb des betrachtenden Subjektes liegt. Die Zweckmäßigkeit der freien Schönheit ist lediglich subjektiv, d. h. sie findet nur in unsrer Betrachtung statt, sofern sie die Vermögen, die hierbei zusammenwirken, Einbildungskraft und Verstand, zweckmäßig oder harmonisch zusammenstimmt.

Diese eng begrenzte Definition des Schönheitsbegriffs, die Kant § 1—15 der Urteilskraft entwickelt, mußte indessen notwendig eine Erweiterung erfahren, sobald sie der Philosoph empirisch rechtfertigen wollte. Denn die Tatsachen beweisen offenbar, daß weitaus die Mehrzahl aller Gegenstände, die wir als schön zu beurteilen pflegen, einen Begriff von dem, was sie darstellen sollen, voraussetzen. Daher unterscheidet Kant von der freien Schönheit die „anhängende", d. h. solche Gegenstände, die einen Gattungsbegriff verkörpern und demgemäß ästhetisch beurteilt werden müssen. Hierzu gehören nun in erster Linie die Produkte der schönen Kunst. Denn offenbar schafft jeder Künstler nach einem Plan, nach einer bestimmten Absicht, er hat einen Zweckbegriff, den er verwirklichen will. Zweifellos hatte Goethe die Absicht, die Faustsage dramatisch zu bearbeiten, bevor er die Feder in die Hand nahm, und wußte Lionardo, das er ein Abendmahl malen wollte, bevor er den ersten Pinselstrich tat. Auch die bescheidenste künstlerische Tat ist ein zweckbewußtes Handeln. Daher ist jede Kunst Versinnlichung oder Veranschaulichung eines Begriffes. Es ist ihre Aufgabe, bestimmten Begriffen eine ihnen entsprechende bildliche Form zu geben, und das gilt nicht nur von den bildenden Künsten, sondern ebenso von der Poesie. — Nun ist das Vermögen der Begriffe der Verstand, und das Vermögen der Sinnlichkeit oder Anschauung die Einbildungskraft. Daher läßt sich der Satz auch so formulieren: Es ist die Aufgabe der Kunst, einem Verstandesbegriff eine entsprechende Vorstellung der Einbildungskraft unterzulegen und diese innere Vorstellung durch die Mittel künstlerischer Darstellung (Wort, Farbe, Stein)

äußerlich zu realisieren. Indessen die bloße Darstellung oder Versinnlichung eines Begriffs ist noch keine Kunst. Jeder Schulknabe wird den Begriff „Mensch“ oder „Baum“ mit Leichtigkeit auf der Schiefertafel verbildlichen, so daß das Individuum die Gattung erkennen läßt, aber niemand wird darin eine künstlerische Leistung sehen. Die Kunst bezweckt mehr. Sie will nicht bloß einen Begriff verbildlichen, sondern dieses Bild schön, und zwar so schön wie möglich gestalten, d. h. ihm den höchsten Grad von Formvollendung geben. Höchste Schönheit oder Formvollkommenheit ist das Ziel des Künstlers, das er jedoch, wie die Erfahrung lehrt, nur selten erreicht. Nun ist die Vollkommenheit eines Dinges die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in ihm zu dem, was es sein soll, d. h. zu seinem Zweck oder Gattungsbegriff. Je völliger also ein Kunstprodukt die Gattung in sich verkörpert, um so vollkommener ist seine Schönheit. Demnach beruht der Unterschied zwischen der anhängenden und freien Schönheit auf dem Umstande, daß jene Grade und Stufen zuläßt, diese hingegen in sich selbst vollkommen ist und daher keines Gattungsbegriffes als Norm bedarf. Während das ästhetische Urteil bei einem Gegenstande der anhängenden Schönheit notwendig den inneren Zweck des Dinges zum Maßstabe nehmen muß, um danach durch Vergleichung den Schönheitsgrad zu bestimmen, also wie Kant sich ausdrückt stets logisch bedingt ist (179), gefallen freie Schönheiten lediglich durch sich selbst, sie sind gleichsam Gattung und Individuum zugleich und haben damit die höchste Stufe der Schönheit erreicht. — Naturgemäß mußte diese Lehre zu einer engen Begrenzung des Gebietes der reinen Schönheit führen. Der Versuch, den Gegensatz der beiden Schönheitsarten mit dem Gegensatz von Natur und Kunst zu identifizieren (§ 48), ließ sich deshalb nicht völlig durchführen, weil offenbar die höheren Tiere, vor allem aber der Mensch selbst einen Gattungsbegriff voraussetzen und daher, „um über ihre Schönheit zu urteilen, auch die objektive Zweckmäßigkeit gemeinlich mit in Betracht gezogen wird“ (179). So sah sich denn Kant zu der eigentümlichen Konsequenz gedrängt, die reine Schönheit in der Kunst auf das bloß Dekorative („Laubwerk zu Einfassungen, Zeichnungen à la Greque“), in der Natur auf das Landschaftliche, das idyllische Pflanzen- und Tierleben,

kurz, auf solche Dinge zu beschränken, die so anspruchs- und absichtlos in ihrer Erscheinung sind, daß man gar nicht danach fragt, was sie bedeuten sollen.[1]) Die Schönheit aller anderen Erzeugnisse der Natur und der Kunst ist anhängend und ein Urteil darüber durch einen Vergleich des Individuums mit seinem Gattungsbegriff bedingt.

Hierbei fällt jedoch ein besonderer Umstand ins Gewicht. Formal vergleichen lassen sich nur Erscheinungen mit Erscheinungen, nicht Erscheinungen mit Begriffen, denn Begriffe sind an sich formlos. Nun ist aber die Gattung als solche keine Erscheinung sondern ein Begriff, „die bloße Idee der Vernunft von einem Maximum“ (80), soll sie also mit einem Einzelding verglichen werden, so muß sie notwendig in einer Erscheinung (Anschauung) verkörpert vorgestellt werden. Eine solche Inkarnation der Idee nennt Kant „Ideal“. Das Schönheitsideal ist nichts anderes als die angeschaute Gattung, die sinnlich vorgestellte Idee, das höchste Muster oder das Urbild des Geschmacks, nach dem der Beurteiler den Schönheitsgrad des Idividuums bemißt. Man sollte hiernach annehmen, daß jedes Objekt anhängender Schönheit je nach seiner individuellen Besonderung auch ein ihm eigentümliches Ideal habe, und daß z. B. das Ideal des Löwen ein anderes sei als das des Hundes. Allein Kant faßt den Begriff des Ideals enger. Er beschränkt ihn auf den Menschen, und dabei leitet ihn ein Gedanke, der in den ersten 15 §§ der Urteilskraft noch völlig unberücksichtigt bleibt, der Gedanke nämlich, daß die bloße Form allein das Wesen der vollkommenen Schönheit nicht ausmache, daß vielmehr noch ein anderes hinzukommen müsse: Der seelische Gehalt. Offenbar ist der Mensch nicht bloße Form, er ist ein beseelter Organismus, noch mehr: er ist eine Intelligenz, ein sittliches Wesen, das „sich durch Vernunft seine Zwecke selbst bestimmt“ (81). Und eben hierdurch überragt er alle andern Naturprodukte und Objekte der schönen Kunst so weit, daß nur er, wie Kant meint, „unter allen Gegenständen der Welt des Ideals der Schönheit (d. h. des vollkommenen Ausdrucks seelischen Lebens) allein fähig ist.“ —

[1]) Z. B. Blumen („was eine Blume für ein Ding sein soll, weiß außer dem Botaniker schwerlich jemand“), Vögel wie der „Papagei, Kolibri, Paradiesvogel“, ferner „Schaltiere des Meeres“ (76).

Der Begriff des Ideals umfaßt hiernach zwei Seiten: die Form und den geistigen Inhalt, oder wie der Philosoph sich ausdrückt: Die ästhetische Normalidee und die Vernunftidee (81. 82). Die Normalidee ist das Urbild der Gattung nach seiner rein äußerlichen Erscheinung. Da nun jeder Gegenstand anhängender Schönheit, welcher Art er auch sei, sich uns in sinnlicher Form darstellt, so hat jedes Erzeugnis der Kunst und der Natur, soweit es einen Zweck (Begriff) verwirklicht, ohne Ausnahme eine Normalidee, d. h. eine höchste Norm seiner formalen Schönheit, ohne jedoch das Schönheitsideal zu erreichen. Diese Norm ist so verschieden wie die Gattung selbst. Die Normalidee des Pferdes ist eine andere als die des Hundes, die der Dogge wieder eine andere als die des Windspiels. Ja selbst, meint der Philosoph, jede Rasse des Menschengeschlechts und jedes Volk hat seine besondere Norm der körperlichen Schönheit, „daher denn ein Neger notwendig eine andere Normalidee der Schönheit der Gestalten haben muß als ein Weißer, der Chinese eine andere als der Europäer“ (83). — Die Normalidee hat es nur mit der Form der Erscheinungen zu tun. Sie ist sowohl der Maßstab für die Beurteilung der rein formalen Schönheit eines Gegenstandes, als auch der Kanon des arbeitenden Genius und der schaffenden Natur. In letzterer Hinsicht, meint Kant, sei sie „das zwischen allen einzelnen, auf mancherlei Weise verschiedenen Anschauungen der Idividuen schwebende Bild für die ganze Gattung, welches die Natur zum Urbilde ihrer Erzeugungen in derselben Spezies unterlegte, aber in keinem völlig erreicht zu haben scheint.“ Allein wie ist ein solches Urbild möglich? Wie ist eine derartige Inkarnation der Vernunftidee, eine Vorstellung der Einbildungskraft, die dem Gattungsbegriff adäquat ist, beim Künstler wie beim Beurteiler psychologisch denkbar? Offenbar muß die Normalidee „ihre Elemente zur Gestalt eines Tieres von besonderer Gattung aus der Erfahrung nehmen“ (82). Es leuchtet aber ebenso ein, daß das gewonnene Bild, die Normalidee selbst, der nur die Gattung im Ganzen, aber kein einzelnes Ding in der Natur abgesondert adäquat ist, keineswegs empirisch gegeben ist, sondern bloß als Idee in der Einbildungskraft des Beurteilenden liegt. Nichtsdestoweniger soll sie mit ihren Proportionen, als ästhe-

tische Idee (hier begegnet uns der Terminus zum erstenmal (82)) in einem Musterbilde völlig in concreto dargestellt werden können. Wie ist das psychologisch zu verstehen? Kant sucht die Lösung in einer besonderen Fähigkeit der Einbildungskraft. „Auf eine uns gänzlich unbegreifliche Weise“ ist nämlich dieses Vermögen imstande, aus einer Summe reproduzierter Bilder gleichsam das Durchschnittsbild herauszurechnen, das dann allen anderen zum gemeinschaftlichen Maße dient. Dies Durchschnittsbild ist die Normalidee. „Jemand hat tausend erwachsene Mannspersonen gesehen. Will er nun über die vergleichsweise zu schätzende Normalgröße urteilen, so läßt die Einbildungskraft eine große Zahl der Bilder (vielleicht alle jene tausend) aufeinander fallen und, wenn es mir erlaubt ist, hierbei die Analogie der optischen Darstellung anzuwenden, in dem Raume, wo die meisten sich vereinigen, und innerhalb des Umrisses, wo der Platz mit der am stärksten aufgetragenen Farbe illuminiert ist, da wird die mittlere Größe kenntlich, die sowohl der Höhe als Breite nach von den äußersten Grenzen der größten und kleinsten Naturen gleich weit entfernt ist, und dies ist die Statur für einen schönen Mann.“ Dieses eigentümliche Rechenexempel vollzieht nun die Einbildungskraft durch einen „dynamischen Effekt“, den Kant nicht näher beschreibt, wie er denn eingesteht, daß es sich hier um ein „Geheimnis der Natur“ handle, das schwer zu entziffern sei (82).

Allein die ästhetische Normalidee des Menschen, die auf diese Weise gewonnen wird, ist an sich nur eine kalte, seelenlose, starre Hülle ohne die Vernunftidee, d. h. ohne geistigen Gehalt. Nur wenn der Leib der sinnliche Ausdruck sittlicher Ideen ist, kann er wahrhaft schön sein, und Kant verfolgt diesen Gedanken so weit, daß er frühere Aussagen über das Wesen des Schönen völlig ignoriert und die Behauptung aufstellt, die Darstellung der Normalidee gefalle gar nicht durch Schönheit, sondern nur, weil sie keiner Bedingung der Schönheit widerspreche! Damit fällt aber der Accent von der Form auf den Inhalt, und die eigentliche Schönheit eines Kunstproduktes beruht nicht so sehr auf der reinen Zeichnung, der Komposition, als auf dem Ausdruck des Seelischen. Ein vollkommen regelmäßiges Gesicht, meint Kant,

sagt uns nichts und läßt uns kalt. Wir verlangen nach einem Ausdruck des Persönlichen, nach Charakter und Geist. Daher muß von der Normalidee des Schönen das Ideal unterschieden werden, und dieses Ideal ist dann vorhanden, wenn sich die Normalidee mit der Vernunftidee zu einer Einheit zusammenschließt, wenn der formvollkommene menschliche Leib der sinnliche Ausdruck geistigen, sittlichen Lebens ist. „Der sichtbare Ausdruck sittlicher Ideen, die den Menschen innerlich beherrschen, kann zwar nur aus der Erfahrung genommen werden; aber ihre Verbindung mit allem dem, was unsre Vernunft mit dem Sittlich-Guten in der Idee der höchsten Zweckmäßigkeit verknüpft, die Seelengüte, oder Reinigkeit, oder Stärke, oder Ruhe usw. in körperlicher Äußerung (als Wirkung des Innern) gleichsam sichtbar zu machen, dazu gehören reine Ideen der Vernunft und große Macht der Einbildungskraft in demjenigen vereinigt, der sie nur beurteilen, vielmehr noch der sie darstellen will“ [1]) (85).

Die Gedanken, die wir bisher vorgetragen haben, finden sich hauptsächlich im 17. Paragraphen der Urteilskraft unter der Überschrift „vom Ideale der Schönheit“, gehören also noch zur Analytik des Schönen. Diese eigentümliche Stellung der Lehre vom Ideal im Ganzen der ästhetischen Urteilskraft kann leicht zu der Annahme führen, daß sie mit der Lehre von der Kunst und vom Genie, insbesondere mit der Lehre von den ästhetischen Ideen, die der Philosoph erst viel später (§ 43 ff.) des näheren erörtert, gar nicht oder doch nur lose zusammenhängt. Es würde sich also um die Frage handeln, ob die Normalidee, die Kant ausdrücklich (und zwar, wie wir sahen, an dieser Stelle zum ersten Male) als ästhetische Idee bezeichnet, ob die höchste ästhetische Idee, das Ideal, kurz: ob die Aufschlüsse, die wir hier über das Wesen der ästhetischen Ideen erhalten, in einer inneren Beziehung zu der Lehre von den ästhetischen Ideen stehen, die Kant Produkte des Geistes (Genies) nennt und deren Bedeutung in

[1]) Es ist bezeichnend, daß Kant die höchste Leistung der Kunst in dem „sichtbaren Ausdruck sittlicher Ideen“ sieht, obwohl die Moral doch nur eine Seite des menschlichen Seelenlebens ausmacht. Derselbe Gedanke tritt später (§ 59. „Von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit“) noch einmal hervor. Man sieht: der Primat der praktischen Vernunft spielt auch in der Ästhetik eine Rolle.

erster Linie der Gegenstand unserer Untersuchung ist (vgl. oben S. 9). Kuno Fischer hat die Frage ohne weiteres und ohne besondere Motivierung bejaht und schließt daher die Darstellung der Kunst- und Genielehre nicht nur unmittelbar an die Lehre vom Ideal der Schönheit an, sondern leitet sie überhaupt aus dem Begriffe des Ideals ab.[1]) „Der Begriff des Ideals," sagt er, „bahnt uns den Weg zu einer neuen ästhetischen Einsicht. Das Ideal ist in der natürlichen Erscheinung nicht vollkommen dargestellt . . . . also muß dasselbe als natürliche Erscheinung ästhetisch hervorgebracht werden. Dies geschieht durch die Kunst . . . . Ihre Aufgabe ist daher die vollkommene Darstellung der ästhetischen Ideen" . . . . „So ist denn die Kunst der Ausdruck ästhetischer Ideen."

Indessen der Zusammenhang, der hiernach ganz offensichtlich zu sein scheint, ist in Wahrheit viel dunkler und komplizierter.[2]) Wir selbst glaubten erst nach längerem Zweifel auf Grund einiger Beobachtungen, die noch zur Sprache kommen werden, einen solchen Zusammenhang annehmen zu dürfen und daher berechtigt zu sein, in einer umfassenden Darstellung der Lehre von den ästhetischen Ideen die Ausführungen Kants über das Ideal der Schönheit und die ästhetische Normalidee einzureihen.

Fassen wir zunächst noch einmal kurz zusammen, was sich aus dem bisher Gesagten über das Wesen der ästhetischen Ideen feststellen läßt.

1. Die ästhetischen Ideen sind Produkte der Einbildungskraft.
2. Sie versinnlichen einen (Gattungs-) Begriff und sind daher Normen der formalen Schönheit.
3. Als Normalideen der schönen Form oder, was dasselbe heißt, als Musterbilder des Geschmacks dienen sie sowohl dem beurteilenden Laien als auch dem schaffenden Künstler. Darin liegt zugleich ihre Beschränkung, denn sie sind

---

[1]) Vergl. Geschichte d. n. Philosophie. B. IV. S. 460 u. 461.

[2]) K. Fischer schenkt der Lehre von den ästhetischen Ideen merkwürdig wenig Aufmerksamkeit. In seiner allerdings sehr kurz gehaltenen Darstellung der Genielehre berührt er sie überhaupt nicht.

4. als Normalideen ausschließlich Muster der Form und unterscheiden sich daher noch von dem eigentlichen Ideal der Schönheit, das erst dann erreicht wird, wenn die Form zugleich der Ausdruck geistigen Inhalts ist.

Sind hiernach die ästhetischen Ideen zunächst noch rein formale, normative Größen, bloße Maßstäbe der schönen Form, so erfährt ihre Bedeutung durch die Bestimmung des Ideals bereits eine nicht unwesentliche Modifikation. Da nämlich das Ideal (als eine Verbindung der Normalidee mit der Vernunftidee) stets die Normalidee als ihre „unnachläßliche Bedingung" (84) voraussetzt, so ist das Ideal letzthin nichts anderes, als eine besondere, gewissermaßen beseelte Art der normativen ästhetischen Idee. Auch das Ideal stellt eine Norm dar, aber nicht bloß der formalen, sondern einer höheren Art von Schönheit, und diese besteht im Ausdruck geistigen Geschehens, in der Versinnlichung des Übersinnlichen oder der Vernunftideen. So können wir denn füglich zwei Arten von ästhetischen Ideen unterscheiden. 1. Solche, die bloß die vollkommene Form der Gattung vorstellen (die Normalideen) und 2. Solche, die Übersinnliches oder Geistiges formvollendet versinnlichen (die Ideale). Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte das Gebiet der Naturschönheiten, so ergibt sich, daß nur die Gegenstände anhängender Schönheit (die höheren Tiere etc.) eine Normalidee voraussetzen und ihr gemäß beurteilt werden müssen, der Mensch aber allein einem Ideal entspricht. Das gleiche Verhältnis in der Kunst: Jedes Kunsterzeugnis, welcher Art es auch sei, ist nach einer ästhetischen Idee gebildet, die dem Künstler vorschwebte und die er durch die Mittel seiner Kunst zu verwirklichen trachtet. Die Art dieser Idee richtet sich nach dem Zweckbegriff (der Absicht). Handelt es sich darum, einen empirischen (konkreten) Begriff, wie Löwe, Adler, oder einen Akt formvollendet darzustellen, so sind die Ideen lediglich Normen der Form (Normalideen). Gilt es jedoch, Geistiges zu versinnlichen oder Vernunftideen, ababstrakten Begriffen, denen nichts in der Anschauung unmittelbar entspricht, eine anschauliche künstlerische Form zu geben so muß die ästhetische Idee naturgemäß so beschaffen sein, daß sie als sinnliche Form zugleich das Übersinnliche in

sich verkörpert (Ideal). Indessen wie ist das möglich? Wie kann Geistiges, Übersinnliches jemals anschaulich oder sinnlich vorgestellt werden? Diese Frage läßt § 17 offen. Kant begnügt sich, die Möglichkeit der Normalidee psychologisch zu erklären (oben S. 14). Wie die höhere Art der ästhetischen Idee, das Ideal, zu begreifen ist, erfahren wir nicht. Allein eben diese Lücke füllen nun, wenn wir recht sehen, die Ausführungen Kants § 49 ff. aus.[1]) Das Problem lautet: Wie kann das Übersinnliche sinnlich dargestellt werden? Mit andern Worten: Wie ist es dem Genie möglich, das Übernatürliche mit dem Natürlichen, das Reich des Geistes mit dem Reiche der Natur zu verschmelzen?

Kant antwortet: Durch die symbolische Darstellung. D. h. die ästhetischen Ideen machen nicht mehr die Darstellung eines gegebenen Vernunftbegriffes selber aus, sondern „stellen etwas anderes vor", sie sind, wie der Philosoph sagt, „Nebenvorstellungen der Einbildungskraft" (183), die den Begriff nicht direkt versinnlichen, wie etwa ein bestimmter Adler seinen Gattungsbegriff, sondern mit der Vernunftidee nur in analogischer, verwandtschaftlicher Beziehung stehen. Begriffe für geistiges Geschehen (Liebe, Furcht, Schmerz, Andacht) oder Vernunftideen (Tapferkeit, Reinheit, Gerechtigkeit, Kühnheit — Gott, Engelwelt, Paradies, Hölle) können niemals unmittelbare Gegenstände sinnlicher Anschauung werden, wohl aber mittelbar. Denn es gibt gewisse Dinge und Vorgänge in der sinnlichen Welt, die mit denen des geistigen Lebens gleichsam verwandt oder ihnen analog sind. Hieraus erklärt sich das gesamte Gebiet des Symbolischen: die einfache Metapher, die Allegorie, das Gleichnis. Kant gibt uns an anderer Stelle Aufschluß über das Wesen der symbolischen Darstellung: „Alle Hypotypose (Darstellung)," führt er aus, „als Versinnlichung, ist zwiefach: entweder schematisch, da einem Begriffe, den der Verstand faßt, die korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird, oder symbolisch, da einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, aber dem keine sinnliche Anschauung ange-

[1]) Ob diese Anordnung tatsächlich in der Absicht Kants gelegen hat (oder mehr zufällig ist), kann bezweifelt werden und wird sich schwer entscheiden lassen. Jedenfalls liegt de facto eine solche Ergänzung vor. Wir kommen darauf zurück.

messen sein kann, eine solche untergelegt wird, mit welcher das Verfahren der Urteilskraft demjenigen, was sie im Schematisieren beobachtet, bloß analogisch, d. h. mit ihm bloß der Regel dieses Verfahrens, nicht der Anschauung selbst, mithin bloß der Form der Reflexion, nicht dem Inhalte nach übereinstimmt". — Diese Symbole enthalten somit, im Gegensatz zu den Schematen „indirekte Darstellungen des Begriffs." Kant erläutert das an einigen Beispielen. „So wird ein monarchischer Staat durch einen beseelten Körper, wenn er nach inneren Volksgesetzen, durch eine bloße Maschine aber (wie etwa eine Handmühle), wenn er durch einen einzelnen absoluten Willen beherrscht wird, in beiden Fällen aber nur symbolisch vorgestellt . . . ." „Unsere Sprache ist voll von dergleichen indirekten Darstellungen." „Wörter wie „Grund, Abhängen (von oben gehalten werden) woraus fließen (statt folgen) . . . . sind nicht schematische, sondern symbolische Hypotyposen." Man könnte die Reihe der angeführten Beispiele leicht erweitern. Wir pflegen oft und gern sinnliches Geschehen mit geistigem zu verknüpfen, z. B. den Tag mit dem Guten, die Nacht oder das Dunkel mit dem Bösen, den klaren Himmel mit der Freude, den bewölkten mit der Trauer. Die Eiche dient uns als Bild der Kraft, die Lilie als Bild der Reinheit etc. Alle derartigen Hypotyposen sind „Ausdrücke für Begriffe nicht vermittelst einer direkten Anschauung, sondern nur nach einer Analogie mit derselben, d. i. der Übertragung der Reflexion über einen Gegenstand der Anschauung auf einen ganz andern Begriff, dem vielleicht nie eine Anschauung direkt korrespondieren kann." Daraus leuchtet ein, daß die Kunst, sobald sie aus dem Rahmen der bloßen Bildung schöner Formen heraustritt und geistigem Geschehen sinnlichen Ausdruck zu geben versucht, nur mit Hilfe des Symbols, der Darstellung geistiger Vorgänge durch analoge sinnliche, diese Aufgabe zu lösen vermag. Will z. B. der Maler die Qualen des Gewissens verbildlichen, so wird er sein Ziel nur dadurch erreichen können, daß er einen Menschen darstellt, dessen Gebärdenspiel diesen seelischen Vorgang erkennen läßt. Schon das ist eine symbolische Hypotypose,[1])

[1]) Das ganze menschliche Mienen- und Gebärdenspiel darf füglich hier genannt werden.

denn die Qualen an sich sind undarstellbar. In der Regel wird jedoch diese Ausdrucksform noch nicht überzeugend genug sein. Dann nimmt der Künstler andere symbolische Mittel zur Hilfe, die Schauer der Nacht, das Fliehen des Geplagten über einsame Heiden, das Verfolgtwerden durch die Rachegöttinnen. Alle diese verschiedenen Motive — für sich genommen Einzeldarstellungen — schließen sich im vollendeten Bilde oder Kunstwerk zu einer Einheit zusammen, d. h. sie dienen alle der Verbildlichung eines einheitlichen Grundgedankens: der Idee des Ganzen. Das führt uns zu einer wichtigen Einsicht. Ein Kunstwerk, das Geistiges anschaulich darstellt, besteht in der Regel aus einer mehr oder minder großen Anzahl symbolischer Einzelmotive, die sich jedoch in ihrer Gesamtheit um den Grundgedanken oder die Idee des Ganzen harmonisch zusammenschließen. Das Ganze ist somit das Symbol der übersinnlichen Grundidee oder der Ausdruck eines innerlich geschauten Ideals: der ästhetischen Idee. Die einzelnen symbolischen Motive ergeben als Gesamtheit das Symbol oder die symbolische Darstellung der übersinnlichen Idee. Mit andern Worten: Die ästhetische Idee, die das Kunstwerk realisiert, setzt sich aus einer Vielheit einzelner ästhetischer Ideen zusammen. Die Ausdrucksformen dieser einzelnen ästhetischen Ideen, die nur im Zusammenhang des Ganzen ihren Zweck erfüllen, nennt Kant ästhetische Attribute (183). Sie werden dem an sich undarstellbaren Vernunftbegriff als symbolische Darstellungsmittel gleichsam zuerteilt oder zugesellt. Von hier aus wird es nun begreiflich, warum dem Philosophen (um E. v. Hartmanns Ausdruck zu gebrauchen[1])) „bei näherer Ausführung die ästhetische Idee in ein Konglomerat streng genommen allegorischer Attribute zerbröckelt.“ Es ist das unsers Erachtens keineswegs eine „Verirrung, die weiter keiner Kritik bedarf“, sondern eine durchaus begründete ästhetische Einsicht. Wir haben demnach zu unterscheiden zwischen der ästhetischen Idee und den ästhetischen Ideen. — Die „ästhetische Idee“ ist das ganze Kunstwerk, wie es als „Urbild“, als „Archetypon“ im Geiste des Künstlers, als Veranschaulichung des Vernunftbegriffes, also dessen, was es dar-

[1]) E. v. Hartmann: Kant als Begründer der modernen Ästhetik. Nord und Süd XXX, S. 327.

stellen soll, präexistiert, die „ästhetischen Ideen“ sind die Einzelmotive, aus denen es zusammengesetzt ist; das Kunstwerk selbst ist endlich der Ausdruck, die Form, das Nachbild oder „Ektypon“ (192) des Urbildes oder der ästhetischen Idee, und die Einzelmotive heißen nunmehr „ästhetische Attribute“.[1])

Indes die Versinnlichung übersinnlicher Begriffe auf symbolischem Wege darf noch nicht ohne weiteres als Kunst bezeichnet werden. Wir alle symbolisieren in Wort und Schrift, bewußt oder unbewußt, und es gibt gute und schlechte, glückliche und unglückliche Symbole. Daher offenbart sich das Genie des Künstlers erst dann, wenn er es versteht, aus der unendlichen Mannigfaltigkeit des gegebenen sinnlichen Stoffes solche Anschauungsgebilde aufzufinden und neu zu gestalten, die dem Vernunftbegriff am glücklichsten und vollkommensten entsprechen. Das Kennzeichen aber, gleichsam die künstlerische Legitimation dieser sinnlichen Formen, wodurch sie recht eigentlich erst zu ästhetischen Ideen werden, sieht nun Kant darin, daß sie unsere Einbildungskraft anregen, „sich über eine Menge verwandter Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann“ (184). Kant wiederholt diese Bestimmung, die den Kern der Ideenlehre enthält, in mannigfach variierter Weise: „Unter einer ästhetischen Idee verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein Gedanke, d. i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache erreicht und völlig verständlich machen kann (182). Ferner: „Die ästhetische Idee ist eine einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen

---

[1]) Beides kommt letzthin auf eines heraus. Es ist inhaltlich gleichgültig, ob ich sage eine Mark oder hundert Pfennig. Für die Wahrung der Einheitlichkeit des Kunstwerkes ist die Unterscheidung jedoch wesentlich. Allerdings muß man sie mühsam aus der Darstellung Kants herauslesen. Er spricht ganz willkürlich einmal von der ästhetischen Idee, dann von den ästhetischen Ideen. So sagt er z. B. S. 192: „Die ästhetische Idee zu einem plastischen Bildwerk liege in der Einbildungskraft als Urbild zugrunde“ und auf der folgenden Seite: „Ein plastisches Bildwerk sei als körperliche Darstellung bloße Nachahmung der Natur, doch mit Rücksicht auf ästhetische Ideen!“

Mannigfaltigkeit der Teilvorstellungen in dem freien Gebrauch derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also viel Unnennbares zu einem Begriffe hinzudenken läßt“ (185) . . . „Die ästhetischen Ideen geben der Einbildungskraft einen Schwung, mehr dabei, obzwar auf unentwickelte Art zu denken, als sich in einem Begriff, mithin in einem bestimmten Sprachausdruck zusammenfassen läßt“ (184). Hiernach sagt Kant zweierlei von den ästhetischen Ideen aus:

1. Sie haben eine besondere Fähigkeit, andre Vorstellungen zu reproduzieren.
2. Ihnen kann kein Ausdruck (Begriff) vollkommen adäquat sein.

## I.

Die ästhetischen Ideen, meint der Philosoph, vermitteln uns durch ihre Ausdrucksformen, die Attribute, einen unendlichen Gedankenreichtum. Darauf beruht letzthin die unaussagbare erhebende und belebende Wirkung, die der Genuß eines geistvollen Kunstwerks auf uns ausübt. Psychologisch ist dieses wundersame Geschehen nur durch die Annahme einer erhöhten reproduktiven Tätigkeit der Einbildungskraft, durch ein besonders lebhaftes Spiel der Phantasie begreiflich. Die Zeitdauer oder das Nacheinander der Reproduktion wird auf ein Minimum beschränkt. Die ästhetischen Ideen geben uns die unendliche Fülle wie auf einmal! Kant hat das schön ausgedrückt. „Sie eröffnen,“ sagt er, „dem Gemüte die Aussicht in ein unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen“ (184). Es ist wie wenn man auf engem Waldpfad einen Berg hinaufsteigt, und es lichtet sich unversehens das Gehölz, die Höhe ist erreicht, und nun dehnt sich vor den erstaunten Augen die unendliche lachende Landschaft: Wälder und Felder, Täler und Hügel, Dörfer, Städte, Flüsse, Seen. Der Blick sieht das alles, aber der Geist vermag es noch nicht gedanklich zu fassen: es ist eine „unnennbare“ Fülle. So ist die Wirkung einer ästhetischen Idee auf die Phantasie. Sie trifft wie ein Strahlenbündel von einer einheitlichen Lichtquelle her unser geistiges Auge, und sogleich flutet das Licht in eine unzählige Menge von Einzelstrahlen auseinander. Sie berührt, um ein anderes Bild zu ge-

brauchen, gewissermaßen den ruhigen Wasserspiegel unsrer Einbildungskraft, und alsbald setzen sich in konzentrischen Kreisen um den Berührungspunkt die Wellenbewegungen nach allen Seiten bis ins Unendliche fort. Die Reproduktionsbewegung der Einbildungskraft verläuft keineswegs regellos. Sie vollzieht sich wie alle Ideenvergesellschaftung nach bestimmten Gesetzen, in erster Linie nach dem der Ähnlichkeit oder Verwandtschaft. Dadurch wird es begreiflich, dass die assoziierten Vorstellungen nicht nur mit der Vorstellung der ästhetischen Idee (des Attributes), sondern durch diese mit der übergeordneten Vernunftidee, deren symbolischen Ausdruck das Kunstwerk darstellt, stets verwandtschaftlich verbunden sind. Das ist durchaus von Bedeutung. Denn erst jetzt ist der einheitliche Charakter des Kunstwerkes in der Theorie gewahrt. Wenn nämlich die ganze Fülle der assoziierten Vorstellungen stets mit der Vorstellung, von der sie ausgegangen oder angeregt sind, der ästhetischen Idee, in verwandtschaftlicher Abhängigkeit bleiben, die ästhetischen Ideen (oder ihre Ausdrucksformen, die Attribute) selbst aber, wie wir sahen, in ihrem einheitlichen Zusammenschluß [als „ästhetische Idee“ (vgl. oben S. 20. 21)] den Zweckbegriff (die übersinnliche Idee) des Kunstwerkes symbolisch versinnlichen, so schließen sich letzthin sämtliche Vorstellungen, die ein Kunstwerk in uns hervorzubringen vermag, zu einem dem Grundbegriff entsprechenden einheitlichen Ganzen zusammen. Darauf beruht das harmonische Verhältnis von Anschauung und Begriff, Einbildungskraft und Verstand[1]), das psychologische Grundverhältnis der Schönheitslehre Kants und die Voraussetzung sowohl des genialen Schaffens, als des ästhetischen Urteils. Allein dieses Verhältnis bedeutet jetzt nicht mehr eine bloße Gleichgewichtslage, wie im Geschmacksurteil, das sich auf die reine Form bezieht: es ist ein schwung-

[1]) Kant sagt: Einbildungskraft und Verstand. Richtiger würde es heißen: Einbildungskraft und Vernunft! Denn es handelt sich nicht nur um Versinnlichung von Verstandes-, sondern in erster Linie von Vernunftbegriffen. Kühnemann weist wohl mit Recht auf diese Unklarheit der Terminologie hin: „Überhaupt wäre nach dem eignen Sprachgebrauch Kants, dem ersten systematischen Ursprung der Untersuchung nach von vornherein richtiger gewesen, zu reden von dem Spiel von „Einbildungskraft und Vernunft“. (Vgl. Kant und Schillers Begründung der Ästhetik. S. 48.)

volles, lebhaftes Spiel. Während ein Gegenstand der Kunst, der nur durch seine Form gefällt, die Gemütskräfte gleichsam in die richtige, harmonische Stellung zueinander bringt, in eine Stellung, in der sie sich nicht zur ernsten Beschäftigung (z. B. zur Erkenntnis) vereinigen, sondern nur spielen, steigert ein geistvolles Kunstwerk (d. h. die sinnliche Darstellung irgend einer Vernunftidee durch ästhetische Ideen) dieses Spiel zu einem lebendigen, rhythmischen Schwung.[1]) Das ist der belebende Einfluß, den wir beim Genusse jedes geistvollen Kunstwerkes empfinden, und der von einem Gefühl erhöhten Wohlgefallens begleitet ist (185). Es ist die Wirkung jener Kraft, die der Philosoph „Geist" nennt.

Damit kehren wir zu unserem Ausgangspunkte zurück. Geist ist nichts anderes, als das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen, bildlich gesprochen: Das belebende Gewässer dieser Kraft schafft sich in den Ausdrucksformen der ästhetischen Ideen (der Attribute), d. h. im Kunstwerke gewissermassen selbst den Kanal, durch den es vom Künstler in den Empfänger überströmt. Es ist wichtig, daß man sich darüber klar wird, was Kant unter „Geist" im ästhetischen Sinne versteht. Das Geistvolle eines Kunstwerkes beruht nach seiner Meinung nicht etwa, wie man vielleicht annehmen möchte, darauf, daß es einen geistigen Vorgang oder eine Vernunftidee versinnlicht, sondern auf der Art und Weise, wie es ihn versinnlicht, d. h. auf dem symbolischen Ausdruck ästhetischer Ideen oder der Mitteilung eines unendlichen, belebenden Vorstellungsreichtums. Der geistige (übersinnliche) Gehalt spielt hierbei insofern eine — allerdings notwendige — Rolle, als er die symbolische Ausdrucksweise nicht bloß nötig, sondern überhaupt erst möglich macht. Handelt es sich darum, einen konkreten Begriff, z. B. einen Akt formvollendet darzustellen, so ist das Symbol ebenso sinnlos, wie es notwendig und sinnvoll ist, wenn der Künstler abstrakte Begriffe, wie Tod, Liebe verbildlichen will. Das Auffinden (Erzeugen) und Darstellen solcher ästhetischen Ideen, die geistiges Leben schön und

[1]) Vgl. „Kants Anweisungen zur Menschen- und Weltkenntnis, nach dessen Vorlesungen im Winterhalbjahr 1790/91, ed. Fr. G. Starke": „Geist und Geschmack unterscheiden sich darin, daß die Einbildungskraft bei dem Geschmacke dem Verstande nicht widerstreitet, beim Geiste aber mit dem Verstande übereinstimme und ihn belebe!" Schlapp, S. 332 Anm.

überzeugend versinnlichen, ist recht eigentlich das Werk des Geistes, die Gabe des Genies, die nur die Natur selbst verleihen und die daher nie methodisch erlernt werden kann. — Wenn ein Gegenstand, der als Produkt der Kunst gelten soll, nur der ästhetischen Normalidee entspricht, d. h. lediglich die Bedingungen der formalen Schönheit erfüllt, so ist er nur schön, weil er dem Geschmack nicht widerspricht, seine Schönheit ist gleichsam nur negativer Art, er ist geschmackvoll, aber geistlos (181). Darum kommt ihm der Charakter eines Werkes der schönen Kunst (180 unten) streng genommen nicht zu. Ein Bild, das nur eine Reihe gut gemalter Akte darstellt und sonst nichts sagt, ein Gedicht, das nur aus gut gebauten Strophen, schön klingenden Worten und reinen Reimen zusammengesetzt ist, steht letzthin auf keiner höheren Stufe, als ein geschmackvolles Tischgerät oder eine formvollendete Predigt, Dinge, die niemand, wie Kant meint, Werke der schönen Kunst nennen könne (181 oben). Daher gehört zur Erzeugung von Kunstwerken rein formaler Schönheit nicht eigentlich Genie, sondern nur Geschmack, der jedermann eigentümlich ist, und eine gewisse Fähigkeit, Dinge nach dieser Geschmacksnorm, also der Normalidee zu formen und zu gestalten, ein Talent, das nicht angeboren wird, sondern mühsam und allmählich erlernt werden kann. (180. 181.)

Wir sehen: lediglich in der symbolischen Ausdrucksweise, d. h. in der Darstellung ästhetischer Ideen, offenbart sich der künstlerische Geist, und seine belebende Wirkung beruht auf der Fähigkeit der ästhetischen Ideen, eine unendliche Fülle verwandter Vorstellungen anklingen zu lassen und dadurch ein gesteigertes Spiel der Phantasie hervorzurufen, das jedoch, soweit es sich verlaufen mag, immer dem Vernunftbegriff entspricht und daher mit dem Vermögen der Begriffe harmoniert. Genie ist sonach die Mitteilungsfähigkeit eines unendlichen Vorstellungsreichtums in der einheitlichen Form der ästhetischen Idee, des Kunstwerks oder seiner Einzelmotive, der Attribute. Die Mitteilung eines solchen Reichtums setzt jedoch notwendig seinen Besitz voraus, d. h. der Künstler kann die Fülle der Gedanken nicht in eine einheitliche Form fassen und mitteilen, wenn sie seine Einbildungskraft nicht zuvor selbst erzeugt hat: Und so spielt sich denn — nur in

umgekehrter Reihenfolge und infolge einer ursprünglichen Begabung — im Genie psychologisch genau derselbe Vorgang ab wie in der Seele des empfänglichen Laien. Das Begriffsvermögen gibt dem Künstler die einheitliche Grundidee, den Begriff, den es darzustellen gilt. Hat er sein Ziel klar erkannt, so beginnt die schöpferische Tätigkeit der Phantasie. Unaufhörlich strömen ihm die dem Begriff entsprechenden Bilder zu. Das ist das Spiel, „welches sich von selbst erhält und von selbst die Kräfte dazu stärkt“ (vgl. oben S. 8), die schöpferisch geniale Naturkraft, und dieses Spiel bleibt im beständigen Fluß. Immer neue Möglichkeiten und Bilder tauchen auf, um gleich wieder zu vergehen wie Wellen. Da gilt es denn, meint Kant, „das schnell vorübergehende Spiel aufzufassen“, festzuhalten und in einen Ausdruck zu vereinigen, der imstande ist, den Vorstellungsreichtum, oder, was dasselbe heißt: den Geist, den harmonischen Schwung der Erkenntnisvermögen, diese „subjektive Gemütsstimmung“ anderen mitzuteilen (186). Dieser Ausdruck ist das ästhetische Attribut oder die Mannigfaltigkeit der Attribute: das Kunstwerk selbst. Die Einbildungskraft ist hierbei produktiv. Sie reproduziert nicht nur die unendliche Reihe der Bilder, die ihr die Natur gegeben, die sie „apprehendiert“ hat, sie schafft aus dem alten Stoff durch mannigfache Komposition und Kombination Neues und Originelles, eine andere Natur, die über die wirkliche hinausgeht, sie gleichsam verklärt, idealisiert. Denn zur Darstellung des Übersinnlichen reichen die Dinge und Bilder der realen Welt, so wie sie sind, nicht aus. Daher arbeitet der Künstler gewissermaßen „eine andere Natur aus dem Stoffe, den ihm die wirkliche gibt“ (182), eine ideale Welt: die Kunst. Bei dieser schöpferischen Tätigkeit befindet sich die Einbildungskraft in einem Zustande dauernder Übereinstimmung oder Harmonie mit dem Begriffsvermögen, denn sie erzeugt aus eigener ursprünglicher Kraft ohne Zwang solche Vorstellungen, die der Versinnlichung des Begriffs (der Idee) entsprechen. Daher ist sie frei und wirkt dennoch völlig gesetzgemäß, allein nicht nach den empirischen Regeln der Gedankenassoziation, sondern eben nach jenem wunderbaren Gesetze der Harmonie, das „höher hinauf in der Vernunft liegt“ (182), das wir aber eben deshalb nicht zu begreifen und in Worte zu fassen ver-

mögen. Nicht als ob damit die Regeln der Assoziation aufgehoben wären, sondern die Vernunft bedient sich gleichsam dieses Gesetzes für ihre Zwecke und bewährt dadurch ihre selbsttätige, schöpferische Kraft.

Den Vorstellungsreichtum, zu dem das Genie durch die ästhetischen Ideen unsere Einbildungskraft anregt, sucht nun Kant an einigen Beispielen zu verdeutlichen. Sie sind leider dürftig und wenig glücklich. Zunächst die bildenden Künste. Als Exempel einer ästhetischen Idee wird der Adler Jupiters und der Pfau der Juno angeführt: „Der Adler[1]) Jupiters mit dem Blitze in den Klauen ist das Attribut des mächtigen Himmelskönigs und der Pfau der prächtigen Himmelskönigin. Sie stellen nicht, wie die logischen Attribute, das, was in unseren Begriffen von der Erhabenheit und Majestät der Schöpfung liegt, sondern etwas anderes vor, was der Einbildungskraft Anlaß gibt, sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten . . . . und geben eine ästhetische Idee.“ Die Auffassung Kants von der Bedeutung der ästhetischen Ideen für die bildenden Künste scheint hiernach ziemlich äusserlich zu sein. Er denkt bei den Attributen offenbar in erster Linie an die konventionellen symbolischen Darstellungsformen, die mit diesem Ausdrucke bezeichnet werden, z. B. die unzähligen Attribute der Heiligen auf den alten Gemälden, an die Augenbinde, das Schwert und die Wage bei der Darstellung der Gerechtigkeit, das Füllhorn und die Palme bei der Darstellung des Reichtums und des Ruhms. Schlapp bemerkt wohl mit Recht, daß den Philosophen seine mangelnde Kunstanschauung verhindert habe, hier tiefer zu gehen (S. 339). Sonst hätte er erkennen müssen, daß sich die wahrhaft künstlerische Symbolik in anderen Dingen ausspricht, als in der Darstellung konventioneller Attribute. Es sei erlaubt, an einigen Beispielen aus der Malerei auf den tieferen Sinn der Ideenlehre für die bildende Kunst hinzuweisen und damit die Andeutungen, die wir oben bereits gegeben haben (S. 19. 20), zu vervollständigen. —

[1]) Klinger hat bekanntlich das Attribut des Adlers in sehr glücklicher Weise für seinen Beethoven verwendet. Der zu den Füßen des Meisters kauernde Adler ist das Symbol des künstlerischen Gedankens, der nur noch auf den Wink des Meisters harrt, um sich in stolzem Fluge zu erheben.

Nehmen wir die Sixtinische Madonna. Raffael hatte sich die Aufgabe gestellt, die Gottesmutter mit dem Kinde zu malen, wie sie aus dem geöffneten Himmel visionär, unversehens vor die Augen der andächtigen Gemeinde tritt. Es galt nicht nur, eine schöne Italienerin mit einem Kindlein in dieser oder jener Haltung und Stellung zu komponieren, es galt, die verklärte Himmelskönigin mit dem göttlichen Knaben bildlich darzustellen und somit das Übersinnliche, das, „was kein Ohr gehört und kein Auge je gesehen hatte", in eine sinnliche, endliche Form zu fassen. Wie hat Raffael diese Aufgabe gelöst, oder — um mit Kant zu reden — welche Anschauungen (ästhetische Ideen) haben ihm gedient, den (Vernunft-)Begriff (die übersinnliche Idee) sinnlich darzustellen? Das Bild gibt die Antwort. Er malt eine Frau mit einem Kinde auf dem Arm und rechts und links zwei andere Gestalten, aber was für eine Frau und was für ein Kind! Niemals ist himmlische Herrlichkeit und Hoheit glücklicher symbolisiert worden. Alles dient dazu, uns das Himmlische, das Überirdische der Erscheinung glaubhaft zu machen. Auch hier eine Mannigfaltigkeit symbolischer Einzelmotive oder ästhetischer Ideen, die in ihrer Gesamtheit die Grundidee, die Erscheinung der Himmelskönigin, versinnlichen. Man könnte sagen, jeder Zug im Bilde hat eine Bedeutung, die diesem Zweck entspricht. Um bei dem Äusserlichsten anzufangen: der Vorhang ist zurückgeschlagen. Man hat den Eindruck, als sei das eben geschehen. Dadurch wird der Eindruck des Visionären verstärkt: Nur für wenig Augenblicke öffnet sich das himmlische Tor, und der Blick dringt ins Allerheiligste. Die Madonna kommt herab, schwebend auf den Wolken des Himmels; Sixtus und Barbara sinken neben ihr ein; sie allein wird, trotz der Wucht und Größe ihrer Gestalt, leicht getragen. Der Gegensatz ist von bedeutsamster Wirkung. Durch dieses eine künstlerische Motiv, sagen wir: ästhetische Attribut, wird die Erscheinung der Jungfrau weit über alles Menschliche hinausgehoben. Und doch ist sie nur die Trägerin des Kindes auf ihrem Arm. Es ist ein Kind und doch kein Kind. Wie ein Gott liegt es da. Woher dieser Eindruck? Es ist nicht nur die heroische Lage, nicht nur das Haar, das wirr nach Prophetenart das Haupt bedeckt, es ist vor allem der Blick. Raffael hat dem

Knaben männliche Augen gegeben, und es ist, als sähen diese Augen ahnungsvoll groß in die Zukunft. Das sind künstlerische Gedanken, „ästhetische Ideen", Ausdrucksformen, die das Göttliche ahnen lassen. Ferner gehört hierher die grandiose Linienführung in Marias Gewandung, in der sich die ganze Hoheit der Erscheinung ausspricht, wie denn überhaupt Gewandmotive, Faltengebungen, einfache Linien einen eminenten Ausdruckswert für seelische Vorgänge haben können. Wir erinnern nur an Dürers Christus in Dresden. Die Art, wie hier die beiden Enden des Lendentuches geformt sind und sich vom schwarzen Himmel abheben, hat einen Ausdruck des Schmerzes, der nicht übertroffen werden kann: sie sind wie Vögel, die klagend ihr ausgeraubtes Nest umflattern. Auch ein solches Gewandstück dürfte man füglich als ästhetisches Attribut bezeichnen. Es ist ein Symbol der Klage, wie es schöner und künstlerischer nicht gedacht werden kann. Nach alledem braucht kaum mehr davon die Rede zu sein, daß solche ästhetischen Attribute in der Tat viel „Unnennbares" denken lassen, daß ein Werk wie Raffaels Sixtina einen unausschöpflichen, unaussagbaren Gedankenreichtum in sich schließt. Wir pflegen wohl zu sagen, daß wir uns an einem geistvollen Kunstwerke gar nicht satt sehen können, daß es uns täglich schöner erscheine und etwas Neues zu denken gebe. Es ist das dieselbe Erfahrung, die Kant in seiner Lehre von den ästhetischen Ideen theoretisch formuliert hat. Es wäre freilich ein unmögliches Unterfangen, wollte man diesen Gedanken bis ins einzelne nachgehen. Das Spiel der Phantasie bleibt immer subjektiv bedingt.

Von der Bildhauerei gilt im wesentlichen dasselbe wie von der Malerei. Wir dürfen sie übergehen. Verweilen wir noch kurz bei der Architektur. Was Kant hier gibt, ist sehr skizzenhaft. „Bei der Baukunst," sagt er, „ist ein gewisser Gebrauch des künstlichen Gegenstandes die Hauptsache, worauf als Bedingung die ästhetischen Ideen eingeschränkt werden" (192). Was er unter den ästhetischen Ideen versteht, wird nicht deutlich. Ob er in der Tat an eine „Psychologie der Architektur" gedacht hat? Jedenfalls wäre es verlockend, diesen Gedanken weiter zu verfolgen und nachzuweisen, inwiefern auch architektonische Formen seelisches Leben auszudrücken vermögen. Es sei hier nur

auf eins hingewiesen. Jeder Stil verkörpert das geistige Leben der Zeit, aus der er hervorgegangen ist. So die Gotik das Himmelanstrebende, die mystische Erhebung der Seele zu Gott, eng verbunden mit der scholastischen Energie des Denkens, die bis ins Kleinste geht. So die Renaissance die heiter ruhige Existenz, das harmonische sich Wohlbefinden in dieser Welt. Dann der Barock wiederum den schweren Ernst des Zeitalters der Gegenreformation etc. Wir verweisen hier auf Wöllflins „Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur" (Münchener Dissertation 1886).

Erst in seinen Beispielen aus der Poesie redet Kant deutlicher. „Auch die Dichtkunst nimmt den Geist, der ihre Werke belebt, lediglich von den ästhetischen Attributen der Gegenstände her, welche den logischen zur Seite gehen und der Einbildungskraft einen Schwung geben" . . . „sich über eine Menge verwandter Vorstellungen zu verbreiten" (184). Bevor wir zu den Beispielen selbst übergehen, einige Vorbemerkungen. Die Dichtkunst unterscheidet sich von vornherein von den bildenden Künsten durch ihr Ausdrucksmittel: die Sprache. Der Unterschied ist für die Bedeutung der ästhetischen Ideen in der Poesie nicht unwesentlich. Die Sprache besteht aus Wörtern, und alle Wörter bezeichnen mehr oder weniger abstrakte oder konkrete Begriffe. Daher vermag die Dichtkunst auch das Übersinnliche, soweit sich dafür ein Wort, ein Sprachausdruck findet, unmittelbar auszudrücken, was den bildenden Künsten ihrer Natur nach versagt ist. Allein, da es die Aufgabe aller Kunst überhaupt ist, „das Wirkliche in ein Bild zu verwandeln" (W. v. Humboldt), so beruht auch der Reiz einer Dichtung auf ihrer Anschaulichkeit oder Sinnlichkeit, und eben dadurch unterscheidet sich die dichterische Darstellung von der wissenschaftlichen. Je anschaulicher ein Gedicht ist, je größer die Fülle der Bilder, die es in unserer Phantasie erregt, um so kunstvoller und schöner darf es genannt werden. So ist es auch das vornehmste Ziel des Dichters, das Übersinnliche sinnlich auszudrücken, und dieses Ziel erreicht er ebenso wie der bildende Künstler durch die symbolische Darstellung. — Man zählt nun drei Arten des symbolischen sprachlichen Ausdrucks: Die einfache Metapher, die erweiterte Metapher oder Allegorie und das Gleichnis, und ihre Anwendung geschieht

entweder so, daß mit dem abstrakten Begriff der konkrete erläuternd verknüpft wird[1]) (so in der Regel beim Vergleich) oder daß der anschauliche Begriff ohne weiteres an die Stelle des abstrakten tritt (so bei der Metapher und Allegorie). Von der ersten Art der Anwendung des ästhetischen Attributes gibt nun Kant folgendes Beispiel: Friedrich der Große sagt in einem seiner Gedichte: „Laßt uns aus dem Leben ohne Murren weichen und ohne etwas zu bedauern, indem wir die Welt noch alsdann mit Wohltaten überhäuft zurücklassen. So verbreitet die Sonne, nachdem sie ihren Tageslauf vollendet hat, noch ein mildes Licht am Himmel, und die letzten Strahlen, die sie in die Lüfte schickt, sind ihre letzten Seufzer für das Wohl der Welt.“ „So belebt,“ fährt Kant fort, „der Dichter seine Vernunftidee von weltbürgerlicher Gesinnung noch am Ende des Lebens durch ein Attribut, welches die Einbildungskraft (in Erinnerung an alle Annehmlichkeiten eines vollbrachten schönen Sommertags, die uns ein heiterer Abend ins Gemüt ruft) jener Vorstellung beigesellt und welches eine Menge von Empfindungen und Nebenvorstellungen rege macht.“ — Man kann bezweifeln, ob in der Tat gerade die Erinnerung an die Annehmlichkeiten eines schönen Sommertags den Reiz dieses hübschen Vergleiches ausmacht, allein wir haben es hier mit einer persönlichen Erfahrung des Philosophen zu tun, über die sich nicht streiten läßt. — Es ist also nichts anderes als die bildliche Ausdrucksweise, die glückliche Anwendung der Metapher, die einem poetischen Kunstwerk Licht, Glanz und Leben verleiht. Hierbei ruht jedoch der Accent nicht so sehr auf dem Umstande, daß überhaupt das Unanschauliche anschaulich ausgedrückt wird, als darauf, daß die ästhetischen Attribute uns einen Reichtum von Nebenvorstellungen vermitteln, der unsere Phantasie belebt und mit mannigfachen Gefühlen verbunden ist. Wo ein Sprachausdruck diese Wirkung erreicht, darf man ihn füglich ein ästhetisches Attribut nennen. Da nun, wie wir sahen, dem Dichter ebensowohl die allgemeinen Begriffe und die Begriffe für geistiges, seelisches Leben, wie die bestimmten, konkreten Ausdrucksformen zur Verfügung stehen, so kann er

[1]) Das heißt also, daß dem übersinnlichen Begriff kein logisches, sondern ein ästhetisches Attribut (Attribut hier im gewöhnlichen Sinne eines Eigenschaftswortes) hinzugefügt wird.

eventuell auch einen „intellektuellen Begriff umgekehrt zum Attribute einer Vorstellung der Sinne machen“ (184). Kant führt zum Beweise dessen ein Dichterwort an: In der Beschreibung eines schönen Morgens sagt der Poet: „Die Sonne quoll hervor, wie Ruh aus Tugend quillt.“ Der Philosoph bemerkt dazu: „Das Bewußtsein der Tugend, wenn man sich auch nur in Gedanken in die Stelle eines Tugendhaften versetzt, verbreitet im Gemüte eine Menge erhabener und beruhigender Gefühle, eine grenzenlose Aussicht in eine frohe Zukunft“ (185). Wir finden den Vergleich weniger glücklich. Kant will u. E. damit folgendes sagen: Der Dichter drückt in der Tat oft konkrete Dinge durch abstrakte Vorstellungen aus, oder gibt sinnlichen Gegenständen geistige Attribute. Er spricht von fröhlichen Auen, von zürnendem Orkane, von lachender Landschaft. So besonders in der hebräischen Poesie: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, „Die Hügel schmücken sich mit Lust, sie jauchzen und singen!“ oder Goethe: „Der junge Tag erhob sich mit Entzücken.“ Die Beispiele lassen sich ungezählt vermehren, und es läßt sich nicht leugnen, daß gerade durch eine solche Beseelung an sich lebloser Dinge der poetische Ausdruck etwas ungemein Plastisches, Lebensvolles erhalten kann. Ein gutes Gedicht wird fast immer reich an Metaphern dieser Art sein. Wir sehen, daß hierdurch der „sinnliche“ Charakter eines poetischen Werkes keineswegs beeinträchtigt wird. Überhaupt bleibt es nach Kant die vornehmste Aufgabe des Dichters, das Übersinnliche sinnlich darzustellen. Keine Kunstgattung, meint der Philosoph, ist hierzu geeigneter, als die Poesie, in keiner kann sich das Vermögen ästhetischer Ideen vollkommener offenbaren. „Denn der Dichter wagt es, Vernunftideen von unsichtbaren Wesen, das Reich der Seligen, das Höllenreich, die Ewigkeit, die Schöpfung u. dergl. zu versinnlichen, oder auch das, was zwar Beispiele in der Erfahrung findet, z. B. den Tod, den Neid und alle Laster, ingleichen die Liebe, den Haß u. dergl. über die Schranken der Erfahrung hinaus vermittelst einer Einbildungskraft, die dem Vernunftvorspiel in Erreichung eines Größten nacheifert, in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen, für die sich in der Natur kein Beispiel findet“ (183). Der Künstler überhaupt, und in erster Linie der Dichter faßt das Übersinnliche in sinnliche Form,

d. h. in eine Form, die der Sinnenwelt zwar entnommen ist, aber dennoch über sie hinausgeht (Miltons Paradies, Klopstocks Messias). Der Dichter gebraucht die wirkliche Natur zur Darstellung des Übersinnlichen und hebt sie dadurch auf eine höhere Stufe (vgl. oben S. 26). „Die Dichtkunst," sagt Kant, „stärkt das Gemüt, indem sie es sein freies, selbsttätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen läßt die Natur, als Erscheinung nach Ansichten zu betrachten und zu beurteilen, die sie nicht von selbst, weder für den Sinn noch den Verstand in der Erfahrung darbietet und sie also zum Behufe und gleichsam zum Schema des Übersinnlichen zu gebrauchen" (197). Dies geschieht durch den Reichtum an Bildern, der symbolisch dem Vernunftbegriff (der übersinnlichen Idee) entspricht und den uns die ästhetischen Attribute übermitteln: „Die Dichtkunst . . . setzt die Einbildungskraft in Freiheit und bietet innerhalb der Schranken eines gegebenen Begriffs unter der unbegrenzten Mannigfaltigkeit damit zusammenstimmender Formen [der ev. möglichen Symbole] diejenige dar, welche die Darstellung desselben mit einer [unendlichen] Gedankenfülle verknüpft": die ästhetische Idee (198).[1])

Es erübrigt noch, die Bedeutung der ästhetischen Ideen, die auf der Mitteilung einer assoziierten unnennbaren Gedankenfülle beruht, in der Tonkunst zu beleuchten. Kant gibt hier bemerkenswerte Andeutungen. Wenn schon in der Sprache jedes Wort einen besonderen Ton hat und dieser Ton einen bestimmten Affekt das Redenden bezeichnet und dadurch den gleichen im Hörenden hervorruft, so ist das erst recht in der Musik der Fall, die ja lediglich Tonkunst ist und nur durch Empfindungen spricht. Sie ist gewissermaßen eine Sprache der Affekte. Nun ist mit jedem Affekt nach den Gesetzen der Assoziation ein gewisser Komplex verwandter Vorstellungen, ein „Gedankenspiel" verknüpft. Ein solches Gedankenspiel, das die Musik in uns weckt, nennt Kant eine ästhetische

[1]) Durch die Zusammenstimmung des Vernunftbegriffs mit dem Vorstellungsreichtum der ästhetischen Idee entsteht, wie wir sahen, die spielende Harmonie der Erkenntniskräfte. Daher verschafft der Dichter vermittelst der ästhetischen Ideen, die er darbietet, gleichsam dem Verstande „spielend Nahrung" und gibt seinen Begriffen durch Einbildungskraft Leben (vgl. S. 191).

Idee. So beruht denn der Reiz der Tonkunst darauf, „daß, so wie die Modulation gleichsam eine allgemeine jedem Menschen verständliche Sprache der Empfindungen ist, sie diese für sich allein in ihrem ganzen Nachdruck als Sprache der Affekte ausübe und so nach dem Gesetze der Assoziation die damit natürlicherweise verbundenen ästhetischen Ideen allgemein mitteile, daß aber, weil jene ästhetischen Ideen keine Begriffe und bestimmten Gedanken sind, die Form der Zusammensetzung dieser Empfindungen (Harmonie und Melodie) nur, statt der Form der Sprache dazu diene, vermittelst einer proportionierten Stimmung derselben . . . die ästhetische Idee eines zusammenhängenden Ganzen einer unnennbaren Gedankenfülle einem gewissen Thema gemäss, welches den im Stück herrschenden Affekt ausmacht, auszudrücken“ [1]) (200). Das Wesen der ästhetischen Idee wird hier klar hervorgehoben: sie ist das zusammenhängende Ganze einer unendlichen Gedankenfülle (vgl. oben S. 22, 23). Die Ausdrucksform dieser Gedankenfülle ist der musikalische Satz. Sie wird uns jedoch nicht direkt, sondern indirekt vermittelst eines Affektes mitgeteilt. Die harmonischen Schwingungen der Töne treffen unser Ohr, es entsteht eine Empfindung oder ein Spiel von Empfindungen, das unmittelbar mit einem Affekte (Freude, Trauer, Schwermut) verknüpft ist. Erst durch den Affekt wird der Reichtum der Gedanken erweckt, die assoziativ mit ihm verbunden sind. So läuft dem Spiele der Empfindungen ein Gedankenspiel parallel. Der Unterschied zwischen den bildenden Künsten (mit Ausnahme der Malerei als bloßer Farbenkunst) und der Musik besteht nun darin, daß dort die Ausdrucksformen der ästhetischen Ideen bestimmte einzelne Anschauungen oder Begriffe (wie in der Poesie) sind, hier hingegen bloße Empfindungen ohne begriffliche Faßlichkeit. Daher kommt es, daß beiderlei Arten von Künsten, wie Kant sagt, einen „ganz verschiedenen Gang nehmen“. Die bildende Kunst geht von bestimmten Ideen vermittelst des harmonischen Spiels der Erkenntniskräfte, das sie anregen, zu Empfindungen, d. h. zu

[1]) Der Grundgedanke dieser Lehre, daß die Musik die Sprache der Affekte sei, ist für die Folgezeit bedeutungsvoll geworden. U. a. hat ihn H. Spencer zur Grundlage seiner Musikästhetik gemacht (vgl. Marschner: „Kants Bedeutung für die Musikästhetik der Gegenwart“, Kantstudien).

Gefühlen des Wohlgefallens. Die Musik geht von Empfindungen vermittelst der Affekte zu unbestimmten Ideen (201, 202). — In der Anmerkung zu § 53 kommt Kant noch einmal auf die Musik als Tonspiel zu sprechen. Seine Untersuchung führt ihn hier zu einem merkwürdigen Resultat. Er definiert die Musik wiederum als eine Art des Spiels mit ästhetischen Ideen, und zwar eines Spiels, „wodurch am Ende nichts gedacht wird", d. h. also: Die ästhetischen Ideen sind solche Vorstellungen, die nicht zur Erkenntnis dienen, die bloß in wechselvollem Spiel wie zum Vergnügen kommen und gehen. Allein während nun in der bildenden Kunst dieses Spiel mit dem Vermögen der Begriffe harmoniert und somit die „Urbanität" der oberen Erkenntnisvermögen befördert (201), vermag das Gedankenspiel in der Musik, die als Tonkunst durch lauter Empfindungen spricht und keine Begriffe veranschaulicht und also auch kein harmonisches Verhältnis der Erkenntnisvermögen voraussetzt, bloß durch seinen Wechsel lebhaft zu vergnügen. Hierdurch — meint nun Kant — gibt die Musik klar zu erkennen, daß die Belebung, die sie bewirkt, „bloß körperlich ist, ob sie gleich von Ideen des Gemüts erregt wird" (204). Sie ist eine dem Spiele der Gedanken „korrespondierende Bewegung der Eingeweide". Demnach geht in der Musik das Spiel „von der Empfindung des Körpers vermittelst der Affekte zu ästhetischen Ideen und von diesen dann wieder zurück, aber mit vereinigter Kraft auf den Körper" (205). Der ganze Mensch, Körper und Geist, wird durch die Musik wohltätig erschüttert, aber am besten fährt dabei die Gesundheit des Leibes. Dieser Gedanke muß dem Philosophen besonders eingeleuchtet haben, denn er wendet ihn zuletzt nicht nur auf die Musik, sondern auf die schönen Künste überhaupt an. Wenn man annimmt, daß mit allen unseren Gedanken zugleich irgend eine Bewegung in den Organen des Körpers harmonisch verbunden sei (207), so wird man füglich auch dem Epikur einräumen dürfen, daß alles Vergnügen, wenn es gleich durch Begriffe veranlaßt wird, welche ästhetische Ideen erwecken (d. h. also, selbst wenn es durch die Dichtkunst hervorgerufen ist!), animalische, d. i. körperliche Empfindung sei. Das Gefühl des Wohlgefallens am Schönen, der belebende Einfluß, den die ästhetischen Ideen

durch den Reichtum der ihnen assoziierten Vorstellungen auf uns ausüben, ist hiernach nicht nur rein geistiger, sondern auch körperlicher Art. Das heißt also: Die Kunst, das Schöne ergreift den ganzen Menschen!

II.

Mit der Fähigkeit der ästhetischen Ideen, ein unabsehbares Feld verwandter Vorstellungen zu reproduzieren und dadurch die Erkenntniskräfte in ein lebhaftes harmonisches Spiel zu versetzen, hängt das andere Merkmal, daß ihnen kein durch Worte bestimmter Begriff völlig adäquat sein kann, eng zusammen. Man kann sagen, das eine folgt aus dem anderen. Denn wenn schon ein Begriff als solcher stets inhaltlich ärmer ist als eine innere Anschauung (182 unten), so ist dies naturgemäß erst recht der Fall, wenn mit der einzelnen Anschauung (dem ästhetischen Attribute) noch eine unendliche Fülle anderer, verwandter Vorstellungen unmittelbar verknüpft ist. Dieser Vorstellungsreichtum kann niemals durch Worte, die einen bestimmten Begriff bezeichnen, vollkommen adäquat ausgedrückt werden, denn er ist letzthin stets ein Produkt der eigenen Phantasie. Dadurch wird zunächst aufs neue bestätigt, was Kant in der Geschmackskritik so oft betont, daß dem Schönen nicht durch Begriffe beizukommen ist. Der belebende Einfluß eines Kunstwerkes auf unsere Gemütskräfte, der ganze Reichtum an Vorstellungen, den es uns übermittelt, und das Gefühl des Wohlgefallens, das daraus folgt, kann nicht begrifflich dargelegt, demonstriert werden. Sonst wäre das Geschmacksurteil nicht nur logisch bedingt (oben S. 11), sondern logisch bestimmbar und damit aller Eigentümlichkeit entkleidet. „Der Verstand erreicht bei einer ästhetischen Idee durch seine Begriffe nie die ganze innere Anschauung der Einbildungskraft, welche sie mit einer gegebenen Vorstellung verbindet“ (219). Kant drückt diesen Gedanken auch so aus, daß er die ästhetische Idee eine Vorstellung der Einbildungskraft nennt, die kein Ausdruck, welcher einen bestimmten Begriff bezeichnet, völlig erreicht. Dadurch aber, daß er andrerseits behauptet, die Aufgabe des Genies bestehe darin, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden und zu diesen den Ausdruck zu treffen (180), und weiter unten, die Naturgabe des Genies

sei, das Unnennbare im Gemütszustande bei einer gewissen Vorstellung (der ästhetischen Idee) auszudrücken (der Ausdruck möge nun in Sprache, oder Malerei, oder Plastik bestehen), d. h. das schnell vorübergehende Spiel in einem Begriffe zu vereinigen (186), gerät seine Darstellung in eine eigentümliche Unklarheit. Die ästhetische Idee ist nicht begrifflich zu fassen und soll doch — wenigstens in der Poesie — begrifflich ausgedrückt werden! Allein die Schwierigkeit des Problems, das hier scheinbar vorliegt, wird durch die Annahme gehoben, dass der sprachliche oder begriffliche Ausdruck, auch der beste und glücklichste, im Vergleich zu dem Vorstellungsreichtum der ästhetischen Ideen stets unzulänglich ist. Daher vermag der Künstler die innerlich geschaute Idee, das Ideal, immer nur annähernd, niemals aber vollkommen auszudrücken. Es gibt für die Kunst keinen absoluten Höhepunkt, der unübersteigbar wäre, sie steht stets vor neuen und höheren Aufgaben. So sagt Kant in der Methodenlehre des Geschmacks, § 60: „Nur durch die Aufweckung der Einbildungskraft des Schülers zur Angemessenheit für die Idee, welche der Begriff nicht erreicht, weil sie ästhetisch ist, kann verhütet werden, daß die Beispiele, die ihm vorgelegt werden, von ihm nicht sofort für Urbilder und etwa keiner noch höheren Norm und eigener Beurteilung unterworfene Muster der Nachahmung gehalten werden.“ Die Unzulänglichkeit des Ausdrucks gilt hiernach, wie es scheint, sowohl für die Poesie als für die bildenden Künste. Der Unterschied ist nur der, daß dort die „der inneren Anschauung niemals völlig adäquaten Begriffe“ selbst dies Ausdrucksmittel bilden, während hier die Ausdrucksformen unmittelbare (d. h. nicht durch Worte vermittelte) Anschauungen sind, die aber als Einzelanschauungen (als Attribute) oder für sich allein genommen niemals die ganze Fülle der Vorstellungen enthalten können. Sie regen die Einbildungskraft nur an, diesen Reichtum zu denken.

Die Beschaffenheit der ästhetischen Ideen, daß ihnen kein Begriff adäquat sei, unterscheidet sie nun in eigentümlicher, man ist versucht zu sagen: anmutig kontrastierender Weise von den Vernunftideen. Vergleicht man nämlich beide miteinander, so ergibt sich folgender Chiasmus, an dem Kants gern schematisierender Geist augenscheinlich seine Freude

gehabt hat: Die Vernunftidee ist ein Begriff, dem keine Anschauung, die ästhetische Idee eine Anschauung, der kein Begriff völlig adäquat sein kann (182). „Eine ästhetische Idee kann keine Erkenntnis werden, weil sie eine Anschauung (der Einbildungskraft) ist, der niemals ein Begriff adäquat gefunden werden kann. Eine Vernunftidee kann nie Erkenntnis werden, weil sie einen Begriff (vom Übersinnlichen) enthält, dem niemals eine Anschauung angemessen gegeben werden kann[1]) (217). Aus dieser Gegenüberstellung der beiden Arten von Ideen wird eine gewisse Verwandtschaft ersichtlich, die Kant — wie er selbst sagt — vor allem dazu veranlaßt hat, bestimmte Vorstellungen der Einbildungskraft Ideen[2]) zu nennen.[3]) Er führt zwei Gründe dafür an, allein der eben genannte ist der ausschlaggebende. „Man kann dergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft Ideen nennen . . . hauptsächlich weil ihnen als inneren Anschauungen kein Begriff völlig adäquat sein kann (182). Beide Arten von Ideen geben keine Erkenntnis, das ist das Tertium comparationis. Auch eine gewöhnliche Anschauung gibt nicht für sich allein, sondern erst durch Subsumtion unter einen Begrift Erkenntnis, allein die Anschauung der ästhetischen Idee läßt sich überhaupt nicht unter einen Begriff subsumieren. Genau ebenso führt ein gewöhnlicher Begriff noch nicht an sich, sondern erst durch seine Anwendung auf Anschauungen (Erscheinungen) zur Erfahrung, allein die Vernunftbegriffe (die Ideen) lassen sich überhaupt nicht auf Erscheinungen anwenden. Die Ideen spielen auf beiden Gebieten, dem Gebiete

[1]) Daher nennt der Philosoph die ästhetische Idee auch eine inexponible Vorstellung der Einbildungskraft (d. h. eine solche, die nicht auf Begriffe gebracht werden kann) und die Vernunftidee einen indemonstrabeln Begriff der Vernunft (d. h. einen solchen, der nicht demonstriert, durch Anschauungen belegt werden kann).

[2]) In der Kr. d. r. V. protestiert er noch energisch gegen eine derartige falsche Terminologie, wie sie zu seiner Zeit üblich war (Locke, Hume) und rechnet es sich als besonderes Verdienst an, die ursprüngliche (platonische) Bedeutung des Ausdrucks „Idee“ wieder festgestellt und neu eingeführt zu haben. Vgl. S. 279: „Dem, der sich einmal an diese Unterscheidung (der Ideen von den Anschauungen und Kategorien) gewöhnt hat, muß es unerträglich fallen, die Vorstellung der roten Farbe Idee nennen zu hören, sie ist nicht einmal Notion (Verstandesbegriff) zu nennen.“

[3]) Ob nicht auch die Lehre vom Ideal hier stark mitgesprochen hat?

der Begriffe und dem Gebiete der Anschauungen, dieselbe Rolle, und daher tragen sie denselben Namen. Sie nehmen beidemal sozusagen den obersten Platz ein. Während die Vernunftideen so allumfassende, allbestimmende und unbestimmte Begriffe sind, daß ihnen keine bestimmte einzelne Erscheinung entsprechen kann, sind die ästhetischen Ideen so prägnant, so reich an anschaulicher Kraft und Fülle, so originell und einzigartig, daß sie nicht begrifflich gefaßt werden oder die Allgemeingültigkeit eines Begriffes erreichen können. Und nun ist es merkwürdig, wie sich diese beiden Extreme berühren. Die ästhetischen Ideen sind die sinnlichen Darstellungsformen der Vernunftideen. Sie geben das Übersinnliche und Unanschauliche in sinnlich anschaulicher Form. Hierauf stützt Kant den zweiten Grund für die Rechtfertigung seiner Terminologie: „Man kann dergleichen Vorstellungen der Einbildungskraft Ideen nennen, weil sie zu etwas über die Erfahrungsgrenze Hinausliegendem wenigstens streben und so einer Darstellung der Vernunftbegriffe nahe zu kommen suchen.“ [1]) In der allgemeinen Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile heißt es: „Buchstäblich genommen und logisch betrachtet können Ideen nicht dargestellt werden“ (S. 124). Buchstäblich genommen und im eigentlichen Sinne können Vorstellungen der Einbildungskraft auch nicht Ideen genannt werden, allein die Kunst macht beides möglich. In der Welt der Kunst werden Ideen zu Anschauungen, und Anschauungen erheben sich zu Ideen. Die Welt der Begriffe und die Welt der Erscheinungen reichen sich gewissermaßen auf ihrer höchsten Stufe die Hand und schließen einen harmonischen Bund. Das ist der tiefste Sinn der Harmonie der Gemütskräfte: Vernunft [2]) und Einbildungskraft bilden keine Gegensätze mehr. Im Reiche der Schönheit wird das Vernünftige natürlich und das Natürliche vernünftig. Je vollkommener diese Verschmelzung ist, auf einer um so höheren Stufe steht die Kunst. In diese tiefsinnige Erkenntnis mündet die Lehre von den ästhetischen Ideen. Denn in ihnen vollzieht sich die Vereinigung der

[1]) Insofern erhebt sich die Kunst „ästhetisch (d. h. auf ästhetischem Wege, vermittelst der ästhetischen Ideen) zu Vernunftideen“ (198) oder, wie Kant es § 52 ausdrückt, sie „stimmt den Geist zu Ideen“ (157).

[2]) Vgl. oben S. 20, Anm.

beiden Welten: sie geben das Übersinnliche in sinnlicher Form.

Allein der letzte Grund für diese Einheit und damit für die Möglichkeit der ästhetischen Ideen liegt noch tiefer. „Ideen in der allgemeinsten Bedeutung, sagt Kant § 57 Anm. I (216), sind nach einem gewissen (subj. od. obj.) Prinzip auf einen Gegenstand bezogene Vorstellungen, sofern sie doch nie eine Erkenntnis desselben werden können“ . . . Ferner: „Von beiden (den ästhetischen und den Vernunftideen) wird vorausgesetzt, daß sie nicht etwa gar grundlos, sondern (nach der obigen Erklärung einer Idee überhaupt) gewissen Prinzipien gemäß erzeugt seien“ (217). „Sie müssen beide ihre Prinzipien haben, und zwar beide in der Vernunft, diese in den objektiven, jene in den subjektiven Prinzipien ihres Gebrauchs.“ — Was versteht Kant hier unter den Prinzipien? Die Antwort lautet: Das objektive Prinzip, demgemäß die Vernunftideen erzeugt sind, ist die unbedingte, absolute Gesetzmäßigkeit, d. h. eine Gesetzmäßigkeit, die selbst nicht mehr bedingt ist, sondern als absolute Norm, als Forderung auftritt. Sie beruht auf dem Unbedingten überhaupt. Das subjektive Prinzip, demgemäß die ästhetischen Ideen erzeugt sind, ist die zweckmäßige Übereinstimmung der Erkenntnisvermögen oder die unbedingte subjektive Zweckmäßigkeit. Sie ist nicht weiter bedingt, weil sie auf einem reinen Gemütszustande beruht, d. h. auf dem, was „bloße Natur im Subjekte ist, aber nicht unter Regeln und Begriffe gebracht werden kann, d. i. auf dem übersinnlichen Substrat aller seiner Vermögen, welches kein Verstandesbegriff erreicht“ (219). Dieses übersinnliche Substrat fällt zusammen mit dem Unbedingten überhaupt, es ist „der bloße, reine Vernunftbegriff von dem Übersinnlichen, was dem Gegenstande (und auch dem urteilenden Subjekt) als Sinnenobjekt, mithin Erscheinung zum Grunde liegt“ (214). Daraus ergibt sich, daß die Vernunftideen und die ästhetischen Ideen im Unbedingten oder im Übersinnlichen Substrat aller Erscheinungen (215) einen letzten gemeinsamen Ursprung haben, und eben hier haben wir daher den letzten Grund für die Möglichkeit der „Einheit von Vernunft- und Sinnenwelt“ oder der ästhetischen Ideen zu suchen, welcher selbst keiner weiteren Erklärung mehr

fähig ist. Das Prinzip der ästhetischen Ideen ist die subjektive unbedingte Zweckmäßigkeit, oder, was dasselbe besagt, das „übersinnliche Substrat aller Erscheinung", denn sie sind solche Vorstellungen der Einbildungskraft, die zu Begriffen stimmen, ohne doch ihrem Zwang unterworfen zu sein, die das Übersinnliche, nur durch abstrakte Begriffe Vorstellbare anschaulich versinnlichen. Da nun das Genie das Vermögen der ästhetischen Ideen ist, so liegt — das folgt aus dem Gesagten notwendig — der tiefste Grund für seine Möglichkeit ebenfalls in jenem Prinzip des übersinnlichen Substrats (219), wie denn letzthin dieser „unbestimmte Begriff" dem Philosophen den Dienst leistet, die Antinomien des Geschmacks zu lösen. Hierauf müssen wir noch mit einigen Worten eingehen. Das Urteil über das Schöne soll nicht auf Begriffen beruhen, aber dennoch allgemein mitteilbar sein. Das ist, meint Kant, nur dann möglich, wenn es zwar nicht auf bestimmten Begriffen (d. h. auf solchen, denen eine Anschauung korrespondiert), sondern auf einem Begriffe, der nicht weiter bestimmbar ist, d. h. auf dem „übersinnlichen Substrat aller jener Anschauung" beruht: „Nun fällt aber aller Widerspruch weg, wenn ich sage: Das Geschmacksurteil gründet sich auf einen Begriff (eines Grundes überhaupt von der subjektiven Zweckmäßigkeit der Natur für die Urteilskraft), aus dem aber nichts in Ansehung des Objektes erkannt und bewiesen werden kann, weil er an sich unbestimmbar und zum Erkenntnis untauglich ist. Es bekommt aber durch ebendenselben doch zugleich Gültigkeit für jedermann (bei jedem zwar als einzelnes die Gattung unmittelbar begleitendes Urteil), weil der Bestimmungsgrund desselben vielleicht im Begriffe von demjenigen liegt, was als das übersinnliche Substrat der Menschheit angesehen werden kann" (214) Sonach löst Kant nicht eigentlich die Antinomien des Geschmacks, wie man angenommen hat, mit Hilfe der ästhetischen Idee,[1]) sondern vermittelst des „transzendentalen Vernunftbegriffs von dem Übersinnlichen" (213). Man kann jenes nur dann behaupten, wenn man die Vernunftidee der subjektiven Zweckmäßigkeit wegen der sehr bedeutsamen Rolle, die sie in der Ästhetik spielt, eine ästhetische Idee

[1]) Vgl. Falckenberg: Gesch. d. n. Philosophie, S. 354 u. 355.

nennen will,[1]) was jedoch eine Erweiterung des Sprachgebrauchs bedeutet, die bei Kant selbst nicht vorkommt. Die ästhetischen Ideen werden stets als Vorstellungen der Einbildungskraft, d. h. als Anschauung definiert, nicht als Begriffe, auch nicht als unbestimmte. Allerdings hängt die Lösung der Geschmacksantinomien insofern eng mit der Lehre von den ästhetischen Ideen zusammen, als die letzteren auf dem Vernunftbegriff des übersinnlichen Substrates als dem höchsten Prinzip ihrer Erzeugung beruhen. Jedes Kunstwerk, welches den Ausdruck ästhetischer Ideen darstellt, ist daher schön; und das Urteil darüber hat Anspruch auf Allgemeingültigkeit, denn der Bestimmungsgrund desselben liegt in der Idee der unbedingten, subjektiven Zweckmäßigkeit, die eine ähnliche allgemeine und notwendige Geltung hat, wie die Vernunftidee des moralischen Gesetzes, denn sie beruht, wie diese, auf dem Unbedingten überhaupt (dem Substrat aller Erscheinung).

Wir fassen das Gesamtresultat unserer bisherigen Untersuchung kurz zusammen. Zwei Arten von ästhetischen Ideen glaubten wir konstatieren zu müssen, 1. die Muster der Form und 2. die ästhetischen Ideen, die Übersinnliches formvollendet versinnlichen (vgl. oben S. 17). Wir haben darauf hingewiesen, daß die letzteren den Normalideen gegenüber eine gewisse höhere Art von Schönheit repräsentieren: die geistvolle gegenüber der bloß formalen. Nicht als ob zwischen beiden ein ausschließender Gegensatz bestünde. Ein geistvolles Kunstwerk erfüllt stets auch die Bedingungen der formalen Schönheit. Geist oder Genie ist niemals ohne Geschmack oder Formtalent (vgl. oben S. 8, 24, 25). — Allein wenn nun die formale Schönheit — wie wir uns erinnern (oben S. 25) — eigentlich nur negativer Art ist, hat dann die bloß formale Schönheit neben der geistvollen noch einen selbständigen

[1]) So z. B. Cohen: Kants Begründung der Ästhetik, S. 214: „Die ästhetische Idee vertritt eine besondere Art des Dings an sich, eine besondere Aufgabe, ein besonders „intelligibles Substrat", eine besondere Art des Unbedingten, ein besonderes Noumenon, einen besonderen Grenzbegriff." „Alle diese der Idee äquipollenten Termini gebraucht Kant von der ästhetischen Idee."

Wert? Kommt dann einem Werke, das nur „der Bedingung der Schönheit nicht widerspricht", überhaupt noch das Prädikat der Schönheit zu? Diese naheliegende Frage führt uns auf einen wichtigen Punkt unserer Untersuchung.

Im Anfang des § 51, der das Einteilungssystem der Künste enthält, nennt Kant Schönheit überhaupt den Ausdruck ästhetischer Ideen (130). Er begreift darunter sowohl die Kunst- als auch die Naturschönheit: „nur daß in der schönen Kunst diese Idee durch einen Begriff vom Objekte veranlaßt werden muß, in der schönen Natur aber die bloße Reflexion über die gegebene Anschauung ohne Begriff von dem, was das Ding sein soll, zur Erweckung und Mitteilung der Idee, von der jenes Objekt als der Ausdruck betrachtet wird, hinreichend ist". Was Kant hier von der schönen Kunst sagt, bedarf keines besonderen Kommentars mehr. Umsomehr muß die Bemerkung auffallen, daß auch die reinen begrifflosen Naturschönheiten, wie Blumen und Landschaften, von denen doch zuvor ausdrücklich behauptet war, daß sie bloß durch ihre reine Form gefallen, Ausdrucksformen ästhetischer Ideen seien. Man ist versucht, an die normativen ästhetischen Ideen oder die Urbilder der Form zu denken, „die den Produkten der Natur zugrunde liegen." Allein diese Urbilder schreibt der Philosoph ausschließlich den Gegenständen anhängender Schönheit zu. Wenn wir recht sehen, tritt hier die Ansicht zutage, daß auch freie Naturschönheiten, z. B. stimmungsvolle Landschaften, als symbolische Darstellungen des Übersinnlichen angesehen werden können, daß also auch die Schönheiten der Natur die Phantasie zu einer unendlichen Gedankenfülle anzuregen und den Geist zu Ideen zu stimmen vermögen. Diese Ansicht, mit der sich Kant offenbar selbst widerspricht, findet sich bereits § 42 in der Abhandlung über das intellektuelle Interesse am Schönen angedeutet. „Die Reize der schönen Natur", führt der Philosoph hier aus, „die so häufig mit der schönen Form gleichsam zusammenschmelzend angetroffen werden, wie die Farben und der Ton (beim Vogelsang), enthalten gleichsam eine Sprache, die die Natur zu uns führt und die einen höheren Sinn zu haben scheint. So scheint z. B. die weiße Farbe das Gemüt zu Ideen der Unschuld zu stimmen. „Der Gesang der Vögel

verkündet Fröhlichkeit und Zufriedenheit mit seiner Existenz.“ „Wenigstens so deuten wir die Natur aus, es mag dergleichen ihre Absicht sein oder nicht“ (168). Diese Argumentation, die sich allerdings nur mit dem Nebensächlichsten abgibt und nicht in die Tiefe geht, enthält als Grundgedanken die Anschauung, daß auch die freie Naturschönheit der Ausdruck ästhetischer Ideen und daß sie also mit der Kunstschönheit dem Wesen nach eins sei. Kant hat den Gedanken nicht weiter verfolgt und es bei den angemerkten Sätzen belassen. „Leider,“ meint Kirchmann,[1]) „er wäre sonst zu einem einfacheren Begriff des Schönen gekommen, als seine „Einstimmung der Seelenkräfte“ bietet!“ Wenn wir auch das nicht ohne weiteres zuzugeben vermögen, so ist es doch gewiß, daß die Definition des Schönen als Ausdruck ästhetischer Ideen mit dem extremen ästhetischen Formalismus schwer vereint werden kann. Ist Schönheit das, was ohne Interesse, ohne Begriff durch seine bloße Form gefällt, so ist es etwas völlig Inhaltloses, und sein Wesen besteht nicht im Ausdruck ästhetischer Ideen, und ebenso umgekehrt: kann man das Schöne mit Recht den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen, so gefällt es nicht mehr lediglich durch seine Form, sondern durch den geistigen, seelischen Gehalt, den es sinnlich darbietet. Es ist nicht mehr nur deshalb schön, weil seine Form vollkommen ist, sondern weil es in dieser Form das Übersinnliche sinnlich darstellt. Nicht, als ob jetzt der Inhalt alles wäre und allein die Schönheit ausmachte, vielmehr sind Inhalt und Form koordiniert, während der Formalismus, wie ihn Kant § 1—15 lehrt, den Inhalt überhaupt ignoriert. Dem Philosophen ist der Widerspruch zwischen der Lehre von den ästhetischen Ideen und der formalen Bestimmung des Schönen offenbar nicht zum Bewußtsein gekommen. Aussagen der widersprechendsten Art finden sich unmittelbar nebeneinander, und inmitten seiner Abhandlung über das Genie und die ästhetischen Ideen ist er immer wieder bemüht, den rein formalen Charakter der Schönheit festzuhalten und den „Geist“, dem er eben hier, wie es scheint, so bereitwillig das große Tor öffnet und dessen Bedeutung für das Verständnis der Kunst und des Genies er vollauf und genial

[1]) Anmerkungen z. Kr. d. Urt., S. 51 oben.

würdigt, durch ein Hinterpförtchen wieder zu verdrängen und den Geschmack, d. h. das bloß Formale, an seine Stelle zu setzen. Schlapp hat auf diese Antinomien genugsam hingewiesen und sie psychologisch zu erklären gesucht,[1]) so daß wir uns hier kurz fassen können. Zwei Reihen von Aussagen stehen sich gegenüber. Man vergleiche folgende Satzreihen:

1. Schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich (174). — Die ästhetische Normalidee ist keineswegs das Urbild der Schönheit, sondern nur der Form, welche die unnachläßliche Bedingung aller Schönheit ausmacht. Ihre Darstellung gefällt nicht durch Schönheit, sondern weil sie keiner Bedingung der Schönheit widerspricht (84). — Schönheit (sie mag Natur oder Kunstschönheit sein) kann man überhaupt den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen.

Demgegenüber:

2. In aller Schönheit besteht das Wesentliche in der Form (197). — Reich und original an [ästhetischen] Ideen zu sein, bedarf es nicht so notwendig zum Behufe der Schönheit, aber wohl der Angemessenheit der Einbildungskraft in ihrer Freiheit zu der Gesetzmäßigkeit des Verstandes [also des Geschmacks, der Form]. — Soll in einem Produkte der schönen Kunst etwas aufgeopfert werden, so müßte es eher auf seiten des Genies [Geistes] geschehen (189) [als auf seiten des Geschmacks, der Form, das heißt also: es ist besser, wenn ein Kunstwerk inhaltlich ärmer als formell unvollkommen ist!]

Wohlgemerkt, diese Sätze finden sich innerhalb der Genielehre und der Lehre von den ästhetischen Ideen (inkl. der Lehre vom Ideal)! Nimmt man noch die Definition des Schönen aus der Geschmackskritik hinzu, so wird der Widerspruch vollends deutlich. Angesichts des Satzes, daß Schönheit der Ausdruck ästhetischer Ideen sei, reicht nun auch die Unterscheidung von freier und anhängender Schönheit, durch die sich Kant — wie wir sahen (oben S. 10) — offenbar aus der Verlegenheit, in die ihn sein konsequenter Formalismus brachte, zu befreien suchte, nicht mehr aus, die Antinomie zu lösen. Denn die freie, reine Schönheit, die auf diese Weise im

[1]) Vgl. besonders S. 305—334.

idyllischen Naturleben eine besondere Zufluchtsstätte fand, wird durch den genannten Satz auch von hier vertrieben. Macht man aber vollends mit dem Gedanken ernst, daß die Formvollkommenheit nur die Bedingung, nicht die Wesensbestimmung des Schönen sei, so verliert die bloß formale Schönheit als eine besondere Art neben der geistvollen, seelischen, ganz und gar ihre Bedeutung, dann werden sozusagen die Normalideen von den ästhetischen Ideen aufgesogen, dann ist „Schönheit" im eigentlichen, tiefsten Sinne des Wortes nur da, wo Form und Inhalt sich harmonisch durchdringen, wo der Ausdruck Übersinnliches versinnlicht.[1]) Es ist das im Grunde genommen wieder derselbe Gedanke, den Kant schon § 17 angedeutet hat: „Zum Ideal des Schönen gehören zwei Stücke, die Normalidee und die Vernunftidee." Somit fallen die beiden Arten der ästhetischen Ideen, die wir bei Kant konstatieren zu müssen glaubten, eigentlich nur bei oberflächlicher Betrachtung auseinander, recht gesehen jedoch zusammen. Es gibt nichts wahrhaft Schönes, das nur das „Ektypon" einer Normalidee wäre. Dinge dieser Art sind geschmackvoll, aber nicht schön (vgl. oben S. 25). Schönheit ist stets der Ausdruck ästhetischer Ideen, ist höchste Idealität!

So überschreitet Kant in der Lehre von den ästhetischen Ideen sein eigenes Schönheitsprinzip, ja, er hebt es streng genommen wieder auf. Daher ist es gekommen, daß sich in der Folgezeit die Formalisten und die Idealisten (die Gehaltsästhetiker) auf ihn berufen konnten, und Kirchmann hat nicht unrecht, wenn er sagt: „Die Definition des Schönen als Ausdruck ästhetischer Ideen kommt der Definition Hegels sehr nahe: „Das Schöne ist die Erscheinung der Idee", und nähert sich selbst der realistischen Definition: „Das Schöne ist das idealisierte Bild eines seelenvollen Realen."

[1]) Vgl. E. v. Hartmann, S. 320: „Sieht man den ästhetischen Wert der Form nicht in der Form als solcher, sondern in ihrer Fähigkeit, Ideen sinnlich darzustellen und den Geist zu Ideen zu stimmen, dann ist gegen die ästhetische Wertschätzung der Form nichts einzuwenden."

Anmerkung.

Wir haben versucht, Kants Lehre von den ästhetischen Ideen als ein einsinniges Ganzes darzustellen mit dem Bemühen, der Meinung des Philosophen selbst gerecht zu werden. Wir gestehen, daß uns dieser Versuch nur halb gelungen erscheint, ja, daß er überhaupt nicht völlig gelingen konnte. Die Schwierigkeit einer solchen einheitlichen Darstellung beruht zunächst auf dem Widerspruch, der zwischen der Geschmackskritik und der Ideenlehre besteht und den wir oben aufgezeigt haben, sodann aber vor allem auf dem Problem dieser Lehre selbst, d. h. auf dem Problem des Zusammenhangs der Lehre vom Ideal (§ 17) mit den Ausführungen § 49 (vgl. oben S. 15, 16). Wir müssen hier noch einmal darauf zurückkommen. Zweifellos ist ein solcher Zusammenhang vorhanden, und wir glauben ihn nachgewiesen zu haben, allein er ist nur mühsam zu konstruieren, und die Rechnung geht nicht völlig ohne Rest auf. Außer der Beobachtung, daß beide Stücke sich glücklich ergänzen (vgl. oben S. 18), erschien uns folgende Reflexion ausschlaggebend. Kant spricht § 17 häufiger vom Urbilde des Geschmacks und meint damit den inkarnierten Gattungsbegriff, die Vorstellung eines einzelnen als einer Idee adäquaten Wesens, also ein durchaus anschauliches Gebilde. Dieses Urbild, das der Technik der Natur für die Erzeugung jeder Spezies gleichsam zugrunde liegt, identifiziert der Philosoph ausdrücklich (82, 89) mit der Normalidee, der Norm der schönen Form, es ist also das Musterbild, das dem Künstler vorschwebt und dementsprechend er seine Produkte zu gestalten sucht. § 49 gibt dann der Philosoph die nähere Definition der ästhetischen Ideen: sie sind Anschauungen, die zur Versinnlichung eines Begriffes, der selbst (als Vernunftidee) nicht adäquat dargestellt werden kann, dienen und so viel zu denken veranlassen, daß sie kein Ausdruck völlig erreicht. Hieran schließt sich § 51 fast unmittelbar der Ausspruch, Schönheit sei überhaupt der Ausdruck ästhetischer Ideen. Dem Zusammenhang nach muß man hier notwendig annehmen, daß Kant die Vorstellungen der Einbildungskraft meint, deren Ausdrucksformen die Attribute sind, und die er eben eingehend definiert hat. Allein, indem er nun die Künste unter diesen Gesichtspunkt stellt, greift er auf die ästhetische

Normalidee § 17 zurück. Von der Plastik und Malerei (als Zeichenkunst) heißt es: „Die ästhetische Idee (Archetyp. Urbild) liegt zu beiden in der Einbildungskraft zum Grunde. Die Gestalt aber, die den Ausdruck derselben ausmacht (Ektypon, Nachbild), wird entweder in ihrer körperlichen Ausdehnung, oder nach der Art, wie diese sich im Auge malt . . . gegeben.“ Der Begriff des Urbildes und Nachbildes, wie er hier gebraucht wird, weist nun offenbar auf die Normalidee und die Lehre vom Ideal. Steht das fest, so kann auch kein Zweifel sein, daß der Philosoph unter den ästhetischen Ideen, den Normalideen und den Idealen das Gleiche oder doch etwas durchaus Ähnliches und Verwandtes verstanden hat. Allein, warum nimmt Kant mit keinem Worte Bezug auf das früher (§ 17) Gesagte? Warum bleibt überhaupt der ganze Zusammenhang trotz alledem so unklar? Es gibt unseres Erachtens nur eine befriedigende Antwort. Sie lautet: Weil der Philosoph aus zwei verschiedenen Quellen schöpft. Die Lehren vom Ideal und von den ästhetischen Ideen haben historisch einen völlig verschiedenen Ursprung. Die Unklarheit der Darstellung ist also — um das Resultat der historischen Untersuchung gleich vorweg zu nehmen — so zu erklären, daß der Philosoph, als er § 49 konzipierte, den neuen Stoff, wie er sich ihm darbot, aufnahm und verarbeitete, ohne sich dabei zunächst seiner Lehre vom Ideale zu erinnern, die ja ohnehin schon durch ihre Stellung im Ganzen der Urteilskraft verrät, daß sie nach der Meinung Kants ursprünglich mit dem Genie nichts zu tun hatte und zweifellos nur als ein Appendix der Geschmackskritik gedacht ist. Erst allmählich scheint dem Philosophen die Verwandtschaft der beiden Lehrstücke deutlich geworden zu sein, und er hat sie dann § 51 miteinander verschmolzen. — Indessen wir haben hiermit bereits den Boden der historischen Untersuchung betreten, mit der wir uns nunmehr eingehender zu beschäftigen haben. Sie wird auf das Gesagte ein helleres Licht werfen.

## II. Die Quellen der Lehre von den ästhetischen Ideen.

### a) Das Ideal.[1])

Die Anregungen zu der Lehre vom Ideal der Schönheit und von der Normalidee hat Kant in erster Linie von Winckelmann empfangen. Wenn auch bereits im Jahre 1687, wie Lessing in den Collectaneen nachgewiesen hat, der Jesuit Fra Lana, der Verfasser des magisterium naturae et artis den Terminus Ideal in die Kunsttheorie eingeführt hat, so ist er gleichwohl von Winckelmann erst zur dauernden Geltung gebracht worden. Das Ideal bezeichnet nach ihm, im Unterschied von der französisch-englischen Bedeutung, die Idee im klassischen, platonischen Sinne: das Urbild der Gattung. Angeregt durch häufige Betrachtungen der Natur, „fingen die griechischen Künstler an, sich gewisse allgemeine Begriffe von Schönheiten sowohl einzelner Teile als ganzer Verhältnisse der Körper zu bilden, die sich über die Natur selbst erheben sollten, ihr Urbild war eine bloß im Verstande entworfene geistige Natur". Das Ideal ist also niemals in sinnlicher Wirklichkeit vorhanden, sondern stets etwas Gedachtes. „Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten die Griechen Götter und Menschen." Das Ideal ist überindividuell. Das Wesen seiner Schönheit beruht lediglich auf der Form, dem Kontour, der Linie. — Eine Linie ist schön, wenn sie im ruhigen Fluß das Mannigfaltige oder Verschiedene zu einer Einheit zusammenfaßt. Daher ist die schöne Linie elliptisch, denn „in derselben ist das Einfache in einer beständigen Veränderung, sie kann mit keinem Zirkel beschrieben werden und verändert

[1]) Wir verweisen für den ganzen folgenden Abschnitt auf die Darstellung Cohens: Kants Begründung der Ästhetik, S. 37—79, der wir unsere Angaben verdanken.

in allen Punkten ihre Richtung". Diese rein formale Bestimmung der Schönheit, des Ideals, hat Winckelmann einseitig bis zur letzten Konsequenz durchgeführt, und in dieser formalistischen Tendenz erkennen wir insonderheit seinen Einfluß auf Kant. Winckelmanns „Ideal" ist die „Normalidee" unseres Philosophen.

Nun unterscheidet jedoch Kant von dieser Normalidee noch das Ideal, wie er es versteht, nämlich den Ausdruck sittlicher Ideen, dessen nur die menschliche Gestalt fähig ist. Damit geht er über Winckelmann hinaus. Indessen scheint er auch hier nicht unabhängig zu sein. Man vergleiche eine Bemerkung Mendelssohns zu Lessings Laokoon: „Das objektive Ideal ist das Maximum der Schönheit. Die Natur hat es im ganzen Weltall erreicht und ebendeswegen in allen ihren Teilen nicht erreichen können." „Das Ideal kommt, wie die Schönheit überhaupt, vorzüglich nur den Formen körperlicher Dinge zu, transzendentaliter hingegen haben auch Gedanken, Farben, Töne, Bewegung und jeder Ausdruck innerlicher Empfindung ihre Schönheit und folglich ihr Ideal." Man sieht hier deutlich, sagt Cohen, wie Mendelssohn das Ideal zwar „vorzüglich nur" an den körperlichen Formen gedacht, dennoch aber in der allgemeinen gedanklichen Erweiterung, welche man damals transzendental nannte, auch auf innerliche Empfindungen übertragen hat. Noch bemerkenswerter ist eine Äusserung Lessings im Anfang zum Laokoon-Entwurf: „Die höchste körperliche Schönheit existiert nur in dem Menschen, und auch in diesem nur vermöge des Ideals. Dieses Ideal findet bei den Tieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht statt. Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweist. Er ahmt Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind." Das erinnert unmittelbar an Kant (S. 81, 84). Fragen wir, warum denn nur der Mensch der höchsten Schönheit fähig sei, da ja doch auch bei den Tieren die Linie, die Zeichnung, also das Ideal die Schönheit ausmache, so kann die Antwort nur lauten, wie Kant sie gegeben hat: Weil er allein ein geistig-sittliches Wesen ist und seine körperliche Schönheit die Schönheit der Gedanken, der „inneren Empfindungen" mit einzuschließen vermag (Cohen, S. 76). Die Richtigkeit dieser Interpretation beweist dann die folgende

Bemerkung Lessings: „Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der, ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt.“ Es ist klar, daß unter „Schönheit“ nur der vollendete Ausdruck seelischen, geistigen Lebens gemeint sein kann. Hier liegen, wie uns scheint, die Anfänge von Kants Definition der höchsten Schönheit, die über die Normalidee hinausgeht, und, wie er hier (§ 17) noch einseitig mit Bezug auf das spezifisch moralische Geistesleben sagt, in dem „sichtbaren Ausdruck sittlicher Ideen“ besteht. Wir sahen jedoch, daß seine Tendenz fraglos weiter geht, und daß er, wie Lessing, die höhere Schönheit als Versinnlichung des Übersinnlichen im weitesten Sinne des Wortes begreift.

Indessen bei dieser Bestimmung sprechen schon Einflüsse mit, die dem Philosophen von ganz anderer Seite gekommen sind. Wir stellten oben (S. 18) fest, daß die Lehre vom Ideal mit dem Probleme endigt, wie denn nun des näheren der sinnliche Ausdruck übersinnlicher Ideen, das Ideal oder die ästhetische Idee in der Kunst möglich und denkbar sei. Die Antwort darauf gibt § 49, und zwar in der Weise, daß Kant hier ohne besondere Motivierung die ästhetische Idee (das Ideal) in ein Konglomerat symbolischer Einzelmotive (Attribute) auflöst und jedem dieser Bruchteile Eigenschaften und Wirkungen zuschreibt, die dann — so müssen wir notwendig ergänzen — naturgemäß und in besonderem Grade wiederum vom Ganzen, dem Ideale, gelten. Wie kommt nun Kant zu dieser unmotivierten, aber als ästhetische Erkenntnis durchaus wertvollen Zersplitterung der ästhetischen Idee? Wie zu der Definition dieser Einzel-Ideen als Vorstellungen der Einbildungskraft, die reproduktiv eine unendliche Gedankenfülle vermitteln und denen kein Ausdruck adäquat sein kann?

### b) Die ästhetischen Ideen.

Wir haben die Antwort bereits angedeutet. — Kant verwertet hier eine ästhetische Erkenntnis, die ursprünglich mit der Lehre vom Ideal gar nichts zu tun hat, und deren Ursprung wir bei Baumgarten-Meier zu suchen haben. Schlapp hat, soviel wir wissen, zum erstenmal auf diese Quelle aufmerksam gemacht. Des näheren führt er die

Lehre Kants auf den Baumgartenschen Begriff der ubertas aesthetica, den Reichtum der ästhetischen Begriffe zurück.[1])

Vermittelst der ubertas aesthetica, lehrt

**Baumgarten,**

vermag der Dichter den Stoff, den er behandeln will, poetisch zu gestalten. Sie ist zu allem Dichten absolut notwendig und zeigt sich nicht so sehr in der platonischen Breite (latitudo platonica) der Darstellung, die auch poetisch sein kann, als in der Fähigkeit des Dichters, einen Gegenstand fruchtbar darzustellen (talis certam rem ubertim repraesentandi), d. h. solche Ausdrücke (Vorstellungen, konkrete Begriffe) zu gebrauchen, die sich gewissermaßen über ihren eignen Reichtum hinaus darbieten (sunt objecta, velut ultro suas divitias offerentia). „Kaum kommen sie in das Bereich der Vorstellungen (in mentem incidunt), so erscheint in vollem Horne die beglückende Fülle“ (apparetque beata pleno copia cornu (Horaz, § 118). Während die platonische Darstellungsweise bis ins Detail geht und uns das Einzelne besonders vorführt (Kleinmalerei), vermag der Dichter dieselbe ubertas durch Begriffe zu erreichen, welche die Fülle der Dinge, die wahrhaft herbeiströmt (copia rerum vere affluens), gewissermaßen wie auf einer vollen Schüssel (quasi per lancem saturam), wie aus der Ferne (velut ex longinquo) darzubieten. Diese Gedanken hat Baumgartens Schüler

**Georg Friedrich Meier**

aufgenommen und in seinen „Anfangsgründen aller schönen Wissenschaften“ (1754) des näheren ausgeführt.

„Die Schönheit der Erkenntnis besteht in derjenigen Übereinstimmung des Mannigfaltigen in derselben, welche sinnlich erkannt werden kann.“ Ein Gegenstand ist also schön, wenn in ihm „eine unendliche Menge sinnlicher Vorstellungen auf die vollkommenste Art miteinander übereinstimmen[2]) (§ 28). Hat eine Vorstellung diese Mannigfaltigkeit,

[1]) Vgl. O. Schlapp, S. 60, Anm. 6. — Vgl. A. Baumgarten, „Aesthetica“, § 115—118.

[2]) Meier führt als Beispiel ein Gedicht von Haller an, den Kant bekanntlich sehr hoch schätzte. Wir geben es hier wieder, weil es uns charakteristisch zu sein scheint. Haller beschreibt die Alpen:

da bekommt sie den Namen des ästhetischen Reichtums (ubertas, copia, divitiae aestheticae). Auf diesem Reichtum beruht nun nach Meier die „Lebhaftigkeit der Gedanken“ oder die ästhetische Verständlichkeit, das ästhetische Licht (perspicuitas et lux aesthetica). „Die allgemeine Quelle des ästhetischen Lichtes ist der Reichtum der Gedanken. Ein Gedanke ist lebhaft, insofern er sehr viele Merkmale und Teile enthält; die Menge der Teile eines Ganzen macht den Reichtum aus. Wenn man also den Reichtum eines Gedankens sich klar vorstellt, so ist diese Vorstellung zugleich lebhaft“ (§ 124). Die Lebhaftigkeit der Vorstellungen erweist sich also darin, daß sie die Erkenntnis klären, erleuchten, und als solche nennt man sie „erleuchtende Argumente“ (§ 125). Meier versteht darunter in erster Linie Begriffe, die gleichsam ihr Licht über diejenigen Vorstellungen ausbreiten, welche mit ihnen verbunden werden. Ihr Kennzeichen ist, daß sie vieles in sich enthalten und also als ein Ganzes zu betrachten sind, welches aus vielen Teilen besteht (nachdrückliche Begriffe, conceptus praegnantes). „Es gehören hierher auch diejenigen, welche aus einem Hauptbegriffe und aus Nebenbegriffen zusammengesetzt sind“ (conceptus complexi). „Die Hauptbegriffe sind diejenigen Begriffe in einem andern, auf welche man am meisten Achtung haben muß, die übrigen heißen Nebenbegriffe.“ „Dergleichen Begriffe, die gleichsam trächtig sind, verursachen das Körnichte in unsern Gedanken. So oft man sie überdenkt,

„Hier zeigt ein steiler Berg die mauergleichen Spitzen,
Ein Waldstrom eilt dadurch und stürzet Fall auf Fall,
Der dick beschäumte Fluß dringt durch die Felsenritzen
Und schießt mit gäher Kraft weit über ihren Wall.
Das dünne Wasser teilt des tiefen Falles Eile,
In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau.
Ein Regenbogen strahlt durch die gestäubten Teile,
Und das entfernte Tal trinkt ein beständig Tau.
Ein Fremder sieht erstaunt im Himmel Ströme fließen,
Die aus den Wolken gehn und sich in Wolken gießen.“

„Wer hier nicht gewahr wird,“ ruft Meier entzückt aus, „daß in diesem ganzen Gemälde eine unendliche Menge sinnlicher Vorstellungen auf die vollkommenste Art miteinander übereinstimmen, um ein malerisches und wunderbares Bild von den Strömen, die von den Alpen herunterstürzen, in den Gemütern zu erwecken, der ist nicht vermögend, das Schöne in der Erkenntnis zu fühlen!“

entdeckt man was Neues in ihnen, welches man vorher noch nicht wahrgenommen, und man muß gleichsam in der Geschwindigkeit einen weitläufigen Kommentarium über sie machen. Indem sie uns Vieles mit einem Male vorstellen, so geben sie uns eine weitere Aussicht! Und diejenigen insonderheit, welche außer dem Hauptbegriff viele Nebenbegriffe enthalten, stellen uns gleichsam den ersten in der Nähe vor und die letzteren von ferne, welches der Seele einen ungemein angenehmen Prospekt verursacht. Alle großen Dichter sind voll solcher Begriffe" (§ 126). — Man vergleiche hiermit die entsprechenden Äußerungen Kants: „Die ästhetischen Ideen eröffnen dem Gemüte die Aussicht in ein unabsehbares Feld verwandter Vorstellungen. Sie geben eine grenzenlose Aussicht in eine frohe Zukunft." Die Verwandtschaft ist auffallend. — Bei der näheren Analyse der körnichten Begriffe kommt Meier auf ihren metaphorischen, symbolischen Charakter zu sprechen. Er geht davon aus, daß die abstrakten Begriffe niemals körnicht sein können und daher durch sinnliche, anschauliche ersetzt oder erläutert werden müssen. „Je abstrakter und höher ein Begriff ist, desto weniger enthält er in sich. Je bestimmter, niedriger und weniger abstrakt hingegen die Begriffe und Gegenstände des schönen Denkens sind, desto mehr enthalten sie in sich, und desto nachdrücklicher sind sie." Will also der Poet seinen Gedichten Wahrhaftigkeit und Glanz verleihen, so muß er die Abstrakta vermeiden, und er vermag dies auf doppelte Art. Entweder setzt er die anschaulichen Begriffe an Stelle der höheren (d. h. „wenn er einen abstrakten Begriff denken sollte und er denkt an dessen Statt einen niedrigen, der unter ihm enthalten ist") oder er verbindet den höheren Begriff mit dem niedrigen und stellt beide zugleich vor (§ 127). Im allgemeinen kann man ein derartiges Verfahren „Verwechslung der Gedanken" (tropus) nennen. Meier zählt eine Reihe solcher Tropen auf, indem er sie zugleich durch Beispiele erläutert: Die Synekdoche descendens und ascendens (das Einzelne statt der Gattung, die Gattung an Stelle des Einzelnen), dann das Beispiel, welches definiert wird als „niedriger Begriff, welcher deswegen vorgestellt wird, damit der höhere dadurch klarer werde" (§ 131), zuletzt die verblümte oder uneigentliche

Redensart, die Metapher. Sie ist „eine Verwechslung der Begriffe, da man statt einer Sache dasjenige denkt, das mit ihr übereinstimmt. Hierbei spielt dann — ebenso wie bei Kant — die Gedankenassoziation eine Rolle: „Es gibt [außer den genannten] noch unendlich viele Arten, wie Dinge miteinander verbunden sein können, und wie sie sich aufeinander beziehen können. Es können Dinge dem Orte und der Zeit nach verbunden sein, ja so oft wir Dinge öfters miteinander zugleich denken, so werden ihre Vorstellungen, nach der Regel der Einbildungskraft, dergestalt miteinander vergesellschaftet, daß, wenn man das eine denkt, das andre uns gleichsam von selbst in die Gedanken kommt“ (§ 135). — Auf eine bestimmte Art der möglichen Begriffsverwechslung kommt Meier später noch einmal zu sprechen (§ 136): auf den „Synekdoche ascendens“: „Wenn man die abstrakten Begriffe allein denkt, ohne dasjenige sich vorzustellen, was unter ihnen enthalten ist, so muß man allerdings sagen, daß sie vergleichsweise im geringsten Grade lebhaft sind. Allein man kann die abstrakten höheren und allgemeinen Begriffe noch auf eine andere Art denken, und alsdann verursachen sie eine ungemeine Lebhaftigkeit der Gedanken. Nämlich man muß sie dergestalt denken, daß man genötigt wird, zugleich an sehr viele niedrige Begriffe zu gedenken, die einander ähnlich sind. Alsdann übersieht man ein ganzes weites Feld von Gegenständen mit einemmal, die Mannigfaltigkeit, die man erblickt, macht die Erkenntnis auf reizende Art lebhaft. Man steht gleichsam auf einer Höhe, von welcher man weit und breit um sich sehen kann!“

Es leuchtet ein, daß diese Ausführungen Meiers mit denen Kants sich nahe berühren, und man darf wohl mit Sicherheit annehmen, daß der Philosoph bei der Ausgestaltung seiner Lehre von den ästhetischen Ideen (den Attributen) von hier mittelbar oder unmittelbar bedeutsame Anregungen empfangen hat. Meier entnimmt, wie Baumgarten, seine Beispiele ausschließlich der Poesie, und daher mag es sich erklären, warum auch Kant seine Lehre von den ästhetischen Attributen (§ 49) eigentlich ganz und gar auf die Poesie zugeschnitten und dieser Kunstart in erster Linie seine Beispiele entnommen hat. Der Einfluß Baumgarten-Meiers wird besonders bestätigt durch eine Stelle der frühesten Logikvorlesung Kants, die uns

durch v. Blomberg in einer Nachschrift erhalten ist (1771). Der Philosoph sagt hier — wir zitieren Schlapp[1]) —: „Ästhetische Begriffe sind lebhaft, reich, prägnant. Sie entstehen, was ihre Form angeht, durch Verbindung einer Menge von koordinierten Vorstellungen. Poeten und Redner bedienen sich der ästhetischen Begriffe." — In der Urteilskraft sind dann später diese Begriffe zu den ästhetischen Ideen umgestaltet. Indes ist die Anlehnung Kants an Baumgarten-Meier keine wörtliche. Vor allem ist die Fragestellung eine andere. Meier setzt auseinander, wie man es machen muß, wenn man „schön denken" will, und lehrt, daß die Gedanken reich und lebhaft sein müssen, ohne darüber zu reflektieren, wie der Dichter solche Gedanken hervorbringt. Kant versucht das Genie psychologisch zu erklären und festzustellen, wie der belebende Einfluß dessen, was man „Geist" nennt, zu begreifen sei. Dadurch fällt bei ihm der stärkere Accent auf die Gedankenassoziation, die Meier nur oberflächlich berührt. Die ästhetischen Ideen sind nach Kant Erzeugnisse einer erhöhten, freien und doch zugleich vernunftgemäßen Tätigkeit der produktiven Einbildungskraft, d. h. eines bestimmten Verhältnisses der Erkenntniskräfte und haben daher die Fähigkeit, ein ähnliches Spiel, eine ähnliche „Gemütsstimmung" anderen mitzuteilen. Beidemal, sowohl bei ihrer Erzeugung als auch bei ihrer Wirkungsart, spielt die Ideenassoziation eine Hauptrolle. — Allein dieser Gedanke einer Verwertung der englischen Assoziationspsychologie (Locke, Hume) ist, wie Schlapp nachgewiesen hat, kein originales Eigentum unsres Philosophen. Abgesehen von der Bemerkung Meiers, die hier weniger in Betracht kommt, findet er sich bereits ausführlich bei

**Alexander Gerard** (Essay on Genius, 1774).

Kant hat Gerard gelesen[2]) und ihn allem Anschein nach hoch geschätzt. Eine Vergleichung seiner Schrift, die Schlapp am Schlusse seines Buches im Auszuge mitteilt, mit der

[1]) Schlapp, S. 49 ff., bes. S. 60.

[2]) Er zitiert ihn in der Anthropologie-Vorlesung von Ch. F. Puttlich (1784): „Gerard, ein Engländer, sagt, die größte Eigenschaft des Genies sei die produktive Einbildungskraft."

Genielehre unsres Philosophen ergibt eine Reihe auffallender Übereinstimmungen. Da das genannte Exzerpt das Meiste enthält, sei hier nur einiges, was für unsere Untersuchung besonders in Betracht kommt, hervorgehoben und anderes nachgetragen —: Das Hauptvermögen des Genies ist die produktive Einbildungskraft. Sie ist erfinderisch. „Von einer einzigen gegenwärtigen Idee bringt sie uns auf eine Menge andres und führt uns durch lange, weit entfernte und unbetretene Gefilde von Gedanken. Sie führt uns in einem Augenblick vom Himmel bis zur Erde und von der Erde bis zum Himmel“ (S. 41). — „In der Wirkung der Einbildungskraft, der Zusammenstellung von Ideen,“ ist der Ursprung des Genies zu suchen (56). — Indes bringt die Einbildungskraft nichts absolut Neues hervor, obschon „es noch nicht völlig ausgemacht ist, ob sie nicht vielleicht in einigen besonderen Fällen auch eine neue einfache Idee wirken könne.“[1]) (40). Sie setzt nur das durch Empfindung Gegebene zusammen: „Der Mensch hat über die Welt in seiner Einbildungskraft ungefähr dieselbe Gewalt, als über die wirkliche Welt außer ihm. In dieser kann er keine neuen Substanzen hervorbringen, aber wohl die vorhandenen . . . . in Kunstwerken zusammensetzen.“ Dies ist's eigentlich, was die Einbildungskraft tut, wenn wir sagen: sie schafft[2]) (121). — Zum Genie gehört auch Verstand oder Urteilskraft. Gerard hat bereits den Gedanken von der „Proportion“ beider Vermögen: „Es kommt nämlich alles auf eine gehörige Proportion zwischen dem Grade der Imagination und dem Grade der Urteilskraft an, um ein Kunstgenie zu bilden“ (388). „Die Vereinigung eines großen und tiefdenkenden Verstandes mit einer feurigen Einbildungskraft ist es, die die großen Genies aller Zeiten hervorgebracht hat“ (92). — Der Verstand bestimmt den Plan, die Absicht des Kunstwerkes, dann beginnt die Einbildungskraft ihr Werk (375). „Kaum ist ein gewisser Vorsatz rege geworden, kaum wird dem Genie der geringste Wink von einer Materie gegeben, so stellen sich die Begriffe,

[1]) Locke hatte das bekanntlich bestritten.

[2]) Zu dem bisher Gesagten vergl. Kant: „Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer andern Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt“ (182) (oben S. 26).

wie durch zauberische Beschwörung herbeigerufen, ihm dar“ (58). „Bei einem Manne von Genie ist die Kraft der Assoziation so groß, daß, wenn irgend eine Idee in der Seele desselben lebhaft wird, sie ihn gleich auf alle die mit ihr verbundenen Vorstellungen führt“ (58). Durch diese gesteigerte Fähigkeit der Ideenassoziation entsteht der Reichtum des Genies, aber bei allem Reichtum bleibt er gleichwohl regelmäßig (62): „Denn wer die Absicht standhaft vor Augen hat und wessen Ideen am stärksten durch das Verhältnis der Mittel zum Zweck miteinander verbunden werden, dessen Einbildungskraft kann schwerlich anders als regelmäßig und korrekt sein“ (62). „Das Genie ordnet alles dem Hauptgedanken unter.“ Das ist seine Gesetzmäßigkeit. „Es hat seinen festen Augenpunkt, nach dem es seinen Lauf richtet“ [1]) (66, 67). Die ausschweifenden Phantasiegedanken nennt Gerard „Nebenwege der Assoziation“. Gleichwohl geben gerade sie „der Imagination einen ungewöhnlichen Schwung“. (72). — Zum Reichtum und zur Regelmäßigkeit kommt als dritte Eigenschaft der Einbildungskraft die „Munterkeit“. Das ist ihre „Bewegung“. „Die Munterkeit der Einbildungskraft kommt ebenso wie der Reichtum derselben von gewissen Bestimmungen der Assoziation her, davon nämlich, daß dieser Übergang von einer Vorstellung zu der damit verwandten schnell, leicht und bei jeder Gelegenheit geschehe.“ Unter den Assoziationsverhältnissen ist das der Ähnlichkeit das leichteste. Es ist „dasjenige, welches der größten Anzahl gemein sein kann, welches also auf die größte Mannigfaltigkeit der Ideen führt und folglich dem dichterischen Genius am angemessensten ist“ (341). Der Dichter „wird immer zu Bildern, Metaphern, oder Erzählungen seine Zuflucht nehmen, bei denen er auf Ähnlichkeit sein Augenmerk richten muß“ (343).

Nach diesen Ausführungen darf man wohl mit Sicherheit annehmen, daß Kant Gerards Abhandlung nicht nur ge-

[1]) Vgl. Kant S. 186: „Das Genie zeigt sich drittens nicht sowohl in der Ausführung des vorgesetzten Zwecks in Darstellung eines bestimmten Begriffs, als vielmehr im Vortrage, oder dem Ausdruck ästhetischer Ideen, welche zu jener Absicht reichen Stoff enthalten, mithin die Einbildungskraft, in ihrer Freiheit von aller Anleitung der Regeln, dennoch als zweckmäßig zur Darstellung eines gegebenen Begriffes vorstellig machen.“

lesen, sondern ihre Grundgedanken in seine eigene Genielehre verwoben hat. Allein der Einfluß auf die Lehre von den ästhetischen Ideen, worauf es uns hier insonderheit ankommt, ist doch nur indirekt gewesen. Eine Analogie zu dem Satze, daß das Genie das Vermögen ästhetischer Ideen, oder solcher Vorstellungen der Einbildungskraft sei, die viel zu denken veranlassen, oder ein Terminus, der etwa den „körnichten Begriffen" Meiers entspricht, findet sich, soviel wir sehen, bei Gerard nicht. Schlapp glaubt allerdings eine solche Analogie zwischen dem Begriff der „Mittelidee",[1]) den Gerard einmal gebraucht, und den ästhetischen Ideen Kants feststellen zu müssen. Indessen ist unsers Erachtens der Sinn dieser „Mittelideen", wie er sich aus dem Zusammenhang der betreffenden Stelle ergibt, ein ganz anderer. Gerard nimmt — im Gegensatz zu Kant — auch ein wissenschaftliches Genie an und versucht es, ebenso wie das Kunstgenie, durch die Annahme einer besonderen Reproduktionsfähigkeit der Einbildungskraft zu begreifen. So heißt es von der Arbeit des wissenschaftlichen Genius: „Die vornehmste Schwierigkeit bei Erfindung neuer Wahrheiten liegt in demjenigen Teile der Arbeit, der das Werk der Imagination ist, in der Auffindung geschickter Mittelbegriffe oder Erfahrungen und einer solchen Anordnung derselben, die zu richtigen und wichtigen Folgerungen Anlaß geben" (48). „Was sonst als seine vielumfassende Imagination gab dem Newton diese Herrschaft über die körperliche und geistige Welt, vermöge welcher ihm in seinen physikalischen Untersuchungen kein zu seiner Absicht nötiges Experiment entging, und ihm in seinen mathematischen gleich jede zum Beweise brauchbare Mittelidee beifiel und alle möglichen Fälle seiner Aufgabe ihm vor Augen legen" (60). Die Mittelideen haben hier offenbar nur die Bedeutung von Erfahrungen, die zu Beweisgründen dienen, oder von Beispielen aus der empirischen Welt, die besonders geeignet sind, allgemeine Wahrheiten zu illustrieren. Mit den „ästhetischen Ideen" Kants haben sie so gut wie nichts zu tun. Wenn Schlapp daher an die letztgenannten Bemerkungen Gerards den Satz anschließt: „Hiermit glauben

[1]) Der Ausdruck findet sich zuerst bei Leibniz in den „Nouveaux essays".

wir für dies wichtigste Kapitel von Kants Genielehre, die ästhetischen Ideen, unter anderen auch Gerard als Gewährsmann wahrscheinlich genug gemacht zu haben," so gilt das nur mittelbar. Die Gedanken Gerards sind nur insofern von Bedeutung für die Ideenlehre geworden, als ohne Voraussetzung seiner Lehre vom Genie, d. h. ohne die Annahme einer besonderen reproduktiven Fähigkeit der Einbildungskraft die ästhetischen Ideen Kants gar nicht zu verstehen sind. Es hat hier, wenn wir recht sehen, eine eigentümliche Verschmelzung der Lehre Meiers von den ästhetischen Begriffen und der Gerardschen Genielehre stattgefunden, und aus dieser Verschmelzung ist die Lehre Kants von den ästhetischen Ideen (§ 49) in ihren wesentlichen Zügen hervorgegangen. — Es ist nun von Interesse, daß sich eine ähnliche Vermischung der Lehre Meiers mit der englischen Assoziationslehre (Locke, Hume) bereits in den Schriften des Ästhetikers

**Johann Aug. Eberhard**

findet. Hier wird denn auch der Ausdruck „Mittelidee oder Medialidee" (idée mediate) in einem Sinne gebraucht, der dem der ästhetischen Ideen bei weitem näher kommt. Eberhard fußt, wie Baumgarten-Meier und die ganze rationalistische Ästhetik, auf Leibniz. In seiner „Allgemeinen Theorie des Denkens und Empfindens", der von der Berliner Fakultät gekrönten Preisschrift des Jahres 1776 (also zwei Jahre nach Gerhards on Genius) vertritt er die Ansicht seines Lehrers, daß Denken und Empfinden, Verstand und Sinnlichkeit nicht zwei verschiedene Quellen des Wissens sind, sondern nur die verschiedenen Stufen einer und derselben vorstellenden Tätigkeit der Seele. — Den Übergang von der einen Stufe zur andern erklärt Eberhard durch die Ideenassoziation: „Insofern beides, der Zustand des Empfindens und Denkens Vorstellungen enthält, kann die Abwechslung des einen Zustandes mit dem andern nicht anders als nach dem Gesetze der Einbildungskraft oder vermittelst der Vergesellschaftung der Ideen erfolgen. In dem einen Falle, wenn das Denken ins Empfinden übergeht, muß die Seele in dem Fluß ihrer Gedanken auf eine Partialidee stoßen, die auf einmal eine beträchtliche Menge von Vorstellungen erweckt. Diese fließen in eine Empfindung zusammen, die nunmehr das Feld der

Seele allein einnimmt und es so lange beherrscht, bis nach dem nämlichen Gesetze unter der Menge kleiner Partialideen irgend eine an Klarheit die Oberhand gewinnt und die Aufmerksamkeit der Seele so anlockt, daß sie sich dieser vorzüglich nachzugehen, sie zu zerlegen, also über dieselben nachzudenken einläßt. Eine praktische Aufmerksamkeit auf diese Mittelideen wird dem Redner und Dichter den Zugang zu dem Triebwerke eröffnen, wodurch er das Gemüt aus der Ruhe in die Bewegung und aus der Bewegung in die Ruhe bringen kann" (S. 111. 112). „Eine Kleinigkeit kann oftmals eine Leidenschaft wieder zu einer Stärke erregen, die dem äußeren Anschein nach aus der Veranlassung nicht begreiflich ist. Allein diese Kleinigkeit ist eine Mittelidee, wodurch ein Zustand von unendlich viel Empfindungen kann geweckt werden." Als Beispiele führt Eberhard an den Ort, wo ein Liebhaber seine Geliebte gesehen, das Kleid, das sie getragen, die Reliquie, die in der andächtigen Nonne so viele süße und fromme Gefühle erweckt etc. . . . „Mit diesem Gesetze," fährt er dann fort, „kann man sich gleichfalls Rechenschaft geben, wie ein Gemälde, das nur einen Augenblick der Handlung vorstellt, die Idee der ganzen Handlung erregen kann, sowie aus demselben die besten Regeln für die Bestimmung und Wahl des glücklichsten Augenblickes, welches allezeit der fruchtbarste sein muß, können hergeleitet werden. Dasjenige, was uns oftmals in der Schreibart eines Schriftstellers so mächtig anzieht, ist nichts anderes als die Wahl derjenigen Ausdrücke, die zur Erweckung interessanter Nebenideen die schicklichsten sind. Man muß das bei der Abschilderung sinnlicher Gegenstände durch Worte bemerken. Da solche Abschilderungen nicht mit der Vollständigkeit gemacht werden können, daß jedes Stück des Gegenstandes genannt werde, so sind die lebhaftesten Abschilderungen diejenigen, welche der Einbildungskraft solche Stücke vorhalten, die zur Ergänzung des Bildes die meisten Nebenideen mit sich führen" (S. 113, 114). — Ähnliche Gedanken finden sich in Eberhards späterer Schrift, der „Theorie der schönen Wissenschaften" (1783), in der er auch u. a. Gerards on Genius zitiert (S. 140). Der Endzweck der schönen Kunst, führt er hier aus, ist das Vergnügen, das Vergnügen entsteht aus der Vollkommenheit. Vollkommenheit ist die Überein-

stimmung des Mannigfaltigen zu Einem. „So ist die lebhafteste Vorstellung der Vollkommenheit das höchste Gesetz der schönen Künste.“ Die Grade des Vergnügens hängen also ab 1. von der Menge der vorgestellten Realitäten, 2. von dem Grade der Lebhaftigkeit der Vorstellungen (S. 9). „Die Vorstellungen haben ihre Lebhaftigkeit entweder an sich selbst betrachtet, oder sie erhalten sie durch ihre Stellung in der Verbindung mit anderen. Man kann die erste ihre unbedingte, die andere ihre bedingte Lebhaftigkeit nennen“ (S. 57). Die Lebhaftigkeit der Vorstellungen ist ihre Kraft. Daher bringen die Werke der schönen Kunst in der Seele gewisse Wirkungen hervor: eine gestaltende, ergötzende Kraft (S. 61). Um nun „den einzelnen Vorstellungen oder den Begriffen mehr Kraft zu geben, oder um sie zu nachdrücklichen Begriffen zu machen, müssen sie mit soviel Nebenbegriffen vergesellschaftet werden, als ästhetisch möglich ist. Man nennt Gedanken, welche solche nachdrücklichen Begriffe enthalten, körnicht. Die Nebenbegriffe werden entweder durch das Hauptwort hinlänglich angedeutet, oder sie werden durch besondere Wörter bezeichnet. Die Wörter, welche die Nebenbegriffe eines Hauptwortes bezeichnen, sind Beiwörter (Epitheta), die dadurch bezeichneten Nebenbegriffe können außer der erleuchtenden auch eine überredende und belebende Kraft haben.“ Dann folgen Gedanken, die unmittelbar an Meier erinnern: „Da die niedrigen Begriffe (Anschauungen) mehr enthalten, als die höheren, so sind die ersten lebhafter. Die Begriffe des Einzelnen sind also die lebhaftesten. Es fördert also die Lebhaftigkeit und erleuchtende Kraft der Gedanken 1. wenn die abstrakten Begriffe im Besonderen (in concreto) gedacht werden, 2. wenn man mit den höheren auch die niedrigen, die unter ihnen enthalten sind, verbindet“ (S. 63). Im Anschluß hieran erörtert Eberhard die Tropen. Von der Metapher heißt es S. 68: „Zu ihnen gehört auch die Verwechslung der übersinnlichen Begriffe mit den sinnlichen Begriffen. Wenn diese weitläufiger und ausführlicher ist, so heißt sie Allegorie in strengster Bedeutung. Diese ist in den bildenden Künsten das einzige Mittel, allgemeine Begriffe auszudrücken, und in den redenden ein geschicktes Mittel zur Lebhaftigkeit.“ „Das Vorwiegen der Hauptvorstellungen macht die Rede trocken. Die

Nebenvorstellungen geben erst die Fülle.“ Sie können unmittelbar oder mittelbar in Worten ausgedrückt werden. „Das letztere geschieht, wenn sie durch diejenigen, die unmittelbar ausgedrückt sind, nach dem Gesetze der Einbildungskraft erregt werden“ (S. 115). „Das Wort, welches alle Nebenvorstellungen ausdrückt, die der Schriftsteller ausdrücken will, ist das eigentümliche Wort für seine Gedanken“ (S. 128). Über das Genie findet sich folgende Bemerkung, die Gerards Einfluß verrät: „Wenn die Einbildungskraft ihre gehörige Vollkommenheit haben soll, so muß sie eine Fertigkeit sein, die mannigfachsten, reichsten, größten, wichtigsten, fruchtbarsten, lebhaftesten, richtigsten, rührendsten Einbildungen auf das leichteste hervorzubringen“ (S. 142).

Wir sehen: die Ausführungen Eberhards liegen durchaus in der Richtung Baumgarten-Meier, nur mit einer deutlicheren Hervorkehrung der Assoziationspsychologie. In dieser Hinsicht kommt er Kant am nächsten. Ob seine Arbeiten von unserem Philosophen selbst berücksichtigt sind, mag dahingestellt bleiben, die Frage hat für das Resultat unserer Untersuchung wenig Bedeutung. Genug, daß wir mit Sicherheit die Anregungen zur Konzeption der Lehre von den ästhetischen Ideen auf Baumgarten-Meyer und Gerard zurückführen können. Es mag indessen von Interesse sein, noch einen Schritt rückwärts zu gehen. Die ganze Richtung der rationalistischen Ästhetik beruht in letzter Instanz — wie gesagt — auf Leibnizens Psychologie und besonders auf seiner Lehre von der Schönheit als der Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis. Das Tun der Seele, lehrt

**Leibniz,**

besteht im Vorstellen. Jede höhere Entfaltung dieser Tätigkeit, die eine Skala von den unbewußten bis zu den deutlichen (Verstandes-) Vorstellungen umfaßt, bedeutet zugleich eine höhere Stufe ihrer Vollkommenheit, nach der sie von Natur strebt, und ist mit einem Gefühle der Lust verbunden, während jede Hemmung Unlust bewirkt. Allein auch die verworrene sinnliche Vorstellungstätigkeit, die Mittelstufe zwischen der unbewußten und deutlichen, hat ihre eigentümliche Vollkommenheit, welche die Erscheinung ihres Gegenstandes ohne Bewußtsein der Gründe auffaßt, und in diese

sinnliche Vollkommenheit setzt Leibniz das Schöne. Nun ist eine sinnliche Vorstellung vollkommen, wenn sie eine Vielheit von Perzeptionen in Einem darbietet, d. h. wenn sich in ihr das Mannigfaltige harmonisch zu einer Einheit zusammenschließt. Enthält somit ein sinnlicher Gegenstand eine Fülle von Vorstellungen in Übereinstimmung zum Ganzen, so ist er schön. Nun bedeutet aber jede vollkommene Vorstellung stets eine Vollkommenheit unsrer selbst, unsrer eigenen Seele, deren Tätigkeit eben im Vorstellen besteht, und so beruht denn das Gefühl der Lust, das wir am Schönen haben, letzthin auf einer Vollkommenheit unsrer selbst, d. h. auf einer gesteigerten Lebenstätigkeit der Seele. — Diesen Gedanken begegneten wir zum Teil bereits bei Meier (vgl. oben S. 52 f.), sie finden sich ferner in den ersten ästhetischen Aufsätzen Sulzers,[1]) und treten namentlich bei Eberhard deutlich hervor. Einige charakteristische Sätze aus seiner „Theorie" seien hier noch nachgetragen: „Die Vollkommenheit eines Werkes kann uns nicht anders Vergnügen verursachen, als durch das Anschauen unsrer Vollkommenheit. Denn wir sind uns unmittelbar nur der Veränderungen unsrer Seele oder unsrer Vorstellungen bewußt. Wenn nun in diesen unsre eigne Vollkommenheit besteht: so wird uns ein schönes Werk um deswillen Vergnügen machen, weil es uns viele Vorstellungen gewährt, weil es uns also das Gefühl der Vollkommenheit gewährt" (S. 14). Dann S. 15, Anm. 3: „Die Vorstellungen der Seele sind Handlungen, wodurch sie beschäftigt wird. Man kann daher sagen, daß Vollkommenheit und Schönheit ihr gefallen, weil sie ihre Kraft beschäftigen." Der Grundgedanke dieser Ausführungen, daß das Wohlgefallen am Schönen auf eine erhöhte Tätigkeit unsrer vorstellenden Kräfte zurückzuführen sei, der ein entschieden Leibnizsches Gepräge trägt, spielt nun offenbar noch mit in die Lehre von

[1]) Vgl. Sulzer: Vermischte philosophische Schriften S. 37: „Die angenehme Empfindung nimmt ihren Ursprung aus der Lebhaftigkeit, womit der Geist sich einer Menge von Ideen bemächtigt, die sich ihm auf einmal darstellen" . . . . S. 38: „Ein schöner Gegenstand stellt eine Menge von Ideen auf einmal dar, die durch das Band der Einheit so miteinander verbunden sind, daß der Geist dadurch imstande ist, sie zu entwickeln, und alles verschiedene, das in diesem Gegenstande liegt, auf einen gemeinsamen Mittelpunkt zurückzuführen."

den ästhetischen Ideen herein. Denn den unendlichen Vorstellungsreichtum, den uns ein geistreiches Kunstwerk vermittelt, den lebendigen Schwung der Gemütskräfte empfinden wir nach Kant ja letzthin durch ein Gefühl besonderen Wohlgefallens, das alles Schöne begleitet, und dem wahrscheinlich auch ein Gefühl körperlichen Wohlgefallens zur Seite geht. Es kann ferner kein Zweifel sein, daß die Definition des Schönen als des sinnlich Vollkommenen, oder des sinnlich Mannigfaltigen in Einem, die von Leibniz ausgegangen und von Baumgarten-Meier, Sulzer, Eberhard aufgenommen und ausgeführt worden ist, mitbestimmend für die Lehre von den ästhetischen Ideen gewesen ist. Kant hat sie zwar nicht deutlich herausgearbeitet, allein wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die unendliche Mannigfaltigkeit der Vorstellungen auf eine Einheit hindrängt und daß durch die Vereinigung der Lehre von den ästhetischen Attributen (§ 49) mit dem Ideal des Schönen, der „ästhetischen Idee“ oder dem Urbilde, dessen Abbild das Kunstwerk ist (§ 51), eine solche Einheit in der Tat gewonnen ist (Vgl. oben S. 20, 21, 23).

---

Alles in allem läßt sich hiernach über die Genesis der ästhetischen Ideen folgendes feststellen:

Kants Lehre von den ästhetischen Ideen ist ein Produkt aus drei Faktoren. Diese Faktoren sind

1. die rationalistische Ästhetik (Leibniz - Baumgarten-Meier),
2. die englische Assoziationspsychologie und Genielehre (Locke-Hume-Gerard),
3. Die Lehre vom Ideal (Winkelmann-Mendelssohn-Lessing).

Die Verschmelzung der beiden ersten ist § 49 vollzogen, ihre Vereinigung mit dem dritten, wahrscheinlich erst ein Gedanke der letzten Stunde, bleibt unvollkommen, lückenhaft, unklar, jedoch sind sichere Ansatzpunkte dazu § 51 vorhanden (Vgl. oben S. 47, 48), die zu Ergänzungen berechtigen.

---

# Lebenslauf.

August Georg Wilhelm Vogt wurde geboren am 25. Juni 1881 zu Gütersloh i. W. als Sohn des Fabrikdirektors Wilhelm Vogt und seiner Gemahlin Hanna, geb. Sager. Er verließ Ostern 1901 das Gymnasium seiner Heimatstadt mit dem Zeugnis der Reife und besuchte die Universitäten Bonn, Greifswald, Berlin, um sich der Theologie zu widmen. Ostern 1905 bestand er in Münster sein erstes theologisches Examen. Angeregt durch die Lektüre philosophischer Schriften beschloß er, sich eingehender mit dem Studium der Philosophie zu beschäftigen. Er bezog deshalb die Universität Erlangen, wo er sich zwei Semester lang aufhielt und von Herrn Prof. Dr. Falckenberg in dankenswerter Weise Anregung und Förderung zu seiner Arbeit über „die ästhetische Idee bei Kant“ empfing.